

Jarno Tikka

Heijastuksia: Oppivuodet 2008-2013

Kuinka saksofoninsoitto kehittyi Metropolia-vuosinani

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Pop/jazz-musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

24.4.2013

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Jarno Tikka Heijastuksia: Oppivuodet 2008-2013 Kuinka saksofonisoittoni kehittyi Metropolia-vuosinani 41 sivua + 3 liitettä 24.4.2013
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	Pop/jazz-musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Soitonopettaja
Ohjaaja(t)	Lehtori Jukka Väisänen saksofoniopettaja Joonatan Rautio
<p>Opinnäytetyöni on omaelämäkerrallinen tilinpäätös opiskeluajastani Metropolia-ssa. Pohdin tutkielmassani saksofonisoittoni kehitystä opiskeluvuosinani, kuka musiikillisesti olen ja mitkä harjoittelumetodit ovat olleet minulle parhaita ja johtaneet nykyiseen tilanteeseeni.</p> <p>Tutkimukseni tavoitteena on parantaa itsetuntemustani sekä tulla tietoiseksi musiikillisen kehittymiseni kaaresta opiskeluaikani Metropolia-ssa. Työni tärkeä tavoite on myös selvittää minulle, kuka olen saksofonistina, mikä on musiikillinen identiteettini.</p> <p>Käyn opiskeluvuodet läpi narratiivisella kertomuksellisella tyylillä, hyödyntäen tutkimusmenetelmänäni itsereflektiä. Kokemuksiani reflektoimalla pystyn muuttamaan ne oppimiseksi ja ymmärtämään kehitystäni muusikkona syvällisemmin. Reflektoimalla elämäkaareni kannalta pitkää ja merkityksellistä viiden vuoden ajanjaksoa kykenen hahmottamaan monia syy – seuraus -suhteita kehitykseni taustalla ja tekemään vuosistani tilinpäätöksen. Soittoni asiasisällön kehittymistä tutkin transkriptoimalla saksofonisooloni vuodelta 2010 ja 2013, analysoimalla näitä jazzanalyysin välinein ja vertailemalla niitä kriittisesti toisiinsa. Työni viimeisessä osiossa linkitän narratiivisen itsereflektio-osuuden ja sisältöanalyysin keskenään ja vastaan tutkimuskysymyksiini, kuinka saksofonisoittoni on kehittynyt opiskellessani Metropolia-ssa vuosina 2008-2013, millaiset harjoitteet sopivat minulle parhaiten, kuka olen musiikilliselta identiteetiltäni ja mihin suuntaan haluan soittoni tulevaisuudessa kehittyvän.</p> <p>Tutkimukseni on ollut erittäin syväluotaava ja antoisa. Tutkiessani olen oppinut kokemaistani ajanjaksosta paljon uutta ja itsetuntemukseni on lisääntynyt huomasti. Analysoin ensimmäistä kertaa näin pitkää periodia elämässäni ja erityisen kipeää teki oman soittoni kriittinen analysoiminen. Jälkeenpäin voin sanoa sen olleen kaikista opettavaisinta ja voin suositella sitä kaikille kollegoilleni lämpimästi. Olen ymmärtänyt opiskeluvuosinani kokeman merkityksen nykyisen musiikillisen identiteettini kannalta. Olen musiikilliselta identiteetiltäni vahvempi kuin ennen ja tiedostan kehitystäni parhaiten tukeneet harjoitteet.</p> <p>Uskon, että opinnäytetyöni saattaa hyödyttää monia musiikillista identiteettiänsä etsiviä ja omaelämäkerrallisen muotonsa vuoksi se on suhteellisen helppo lukea.</p>	
Avainsanat	Itsereflektio, jazz, kehittyminen, kertomus, saksofoni, analyysi, identiteetti



Author Title Number of Pages Date	Jarno Tikka Reflections on My Learning Years 2008-2013 - How Did my Saxophone Playing Develop during my Metropolia Years? 41 pages + 3 appendices 24 April 2013
Degree	Bachelor of Music
Degree Programme	Pop & Jazz Music
Specialisation option	Music Pedagogy, Saxophone
Instructors	Jukka Väisänen, MMus Joonatan Rautio, MMus
<p>My final project is an autobiographical account of the years I studied at the Metropolia University of Applied Sciences. In this study, I take a look at my development as a saxophonist - who am I musically and which practicing methods have suited me best and led to the present situation? The goal of the study is to increase my self-knowledge and become aware of my musical trajectory during my Metropolia studies. I am trying to define my musical identity as a tenor saxophone player.</p> <p>I analyse my studies in the narrative style. My main research method is self-reflection. By reflecting on my experiences I can turn them into learning and understand my development as a musician more deeply. Through reflection on the five year period of studies, I have been able to see many reason & consequence relations behind my development and I can draw conclusions about my musicianship. I analyse the factual content of my saxophone playing by making transcriptions of my saxophone solos from the years 2010 and 2013 and studying them with the basic methods of jazz solo analysis and critically comparing them with each other. In the last part of my thesis I link the narrative self-reflection and the solo analysis together and answer the main questions of my research - How has my saxophone playing developed during my Metropolia years? Which musical exercises have suited me best? What is my musical identity? In which musical direction I want my saxophone playing to grow in the future?</p> <p>The research process was a profound and rewarding experience for me. I gained a lot of new information and better self-knowledge. For the first time, I analysed such a long period of my life and the most difficult part was to critically analyse my own saxophone solos. However, in retrospect, I can state it was the most instructive part of my project and I can warmly recommend this self-reflection method to my colleagues. I have realized the significance of the experiences I gained during my studies and see the connection to my current musical identity which is now stronger than it used to be. I am also aware of which musical exercises have supported my development as a saxophonist best.</p> <p>I assume that my thesis may be very useful for musicians searching for their musical identity and I believe that due to its narrative form it will be interesting and easy to read.</p>	
Keywords	self-reflection, saxophone, story, development, analysis, jazz, musician



Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Tutkimuskysymykset	1
1.2	Tutkimusmenetelmät	1
2	Epävarmuuden vuosi 2008-2009	2
3	Paikallaan oloa 365 päivää 2009-2010	9
4	Tiedollisen kehityksen vuosi 2010-2011	14
5	Taidollisen kehittymisen vuosi 2011-2012	17
6	Oman ilmaisun löytymisen vuosi 2012-2013	22
7	Äänite-esimerkkien analyysi ja vertailu	26
7.1	Analyysi	26
7.1.1	<i>Speak No Evil</i>	27
7.1.2	<i>Blues For Shoes</i>	30
7.2	Vertailu	33
8	Yhteenveto	36
8.1	Kuuluuko vuosien teemat soitossani ja miten olen tähän päivään päätenyt	36
8.2	Loppusanat	39
	Lähteet	42
	Liitteet	



1 Johdanto

Tutkielmani on *narratiivinen* eli kertomuksellinen itseanalyysi kehityksestäni tenorisaksofonistina Metropolia Amk:ssa vuosina 2008-2013. Itseanalyysi tähtää minussa jo tapahtuneen kehityksen ymmärtämiseen ja musiikillisen minän sekä itselle sopivimpien harjoittelumetodien tiedostamiseen. Nämä kaikki osaltaan johdattelevat minua kohti parempaa ammatillista itsetuntemusta.

Käsittelen sitä millä tavalla eri instrumenttiopettajat ovat vaikuttaneet kehitykseeni ja mitä metodeja olen heiltä harjoitteluuni saanut. Käyn läpi opiskeluaikani vuosi vuodelta käyttäen apuna nuottiesimerkkejä tärkeistä tekniikkaharjoituksistani. Pohdin erityisesti sitä, mitä tekniikoita ja kappaleita kulloinkin harjoittelin, keitä saksofonisteja kuuntelin, keiden sooloista tein transkriptioita ja keiltä esikuviltani omaksuin vaikutteita. Peilaan ammatillista kehittymistäni myös kulloiseenkin elämäntilanteeseeni ja kunkin vuoden tärkeimpiin tapahtumiin. Näiden kautta pääsen pohtimaan myös henkistä kehittymistäni näinä vuosina.

1.1 Tutkimuskysymykset

Tutkielmani avainkysymys on, kuinka saksofonisoittoni on kehittynyt opiskellessani Metropolia-ammattikorkeakoulussa vuosina 2008-2013. Etsin vastauksia siihen, millaiset harjoitteet sopivat minulle parhaiten, kuka olen musiikilliselta identiteetiltäni ja mihin suuntaan haluan tulevaisuudessa kehittyä?

1.2 Tutkimusmenetelmät

Itsereflektio eli itseheijastus on *aktiivinen tutkimisen ja löytämisen prosessi, joka usein johtaa odottamattomiin lopputuloksiin*. Itsereflektio eli *koetun muuttaminen oppimiseksi* on muusikolle tärkeä itsetutkiskelun työkalu. (Boud, Keogh & Walker 1985, 7). Sen avulla voi keskeisen elämänvaiheen, kuten opiskeluvaiheen tullessa päätökseensä tehdä tilinpäätöksen kaikesta matkan varrella kokemastaan. Itsereflektiossa on tärkeää koetun yksityiskohtainen muisteleminen ja monelta eri kantilta pohdiskeleminen. Tällä tähdätään kokemuksen muuttamiseen oppimiseksi.

Työni edustaa *narratiivista* kertomuksellista tutkimusta. *Narratiivisessa tutkimuksessa ihmisten toiminnan ja ilmiöiden merkitykset nähdään rakentuvan erilaisissa kertomuksissa, joiden tutkiminen on siksi tärkeää* (Jyväskylän yliopiston Koppa, [www.](http://www.koppa.fi)).

Opiskeluvaihe on tärkeä vaihe ihmisen elämänkaaren *jäsentymisen vaiheessa*, joka tapahtuu 20-40 ikävuoden aikana (Dunderfelt, 1990, 92-99) *Tässä iässä (27-29) usein pysähdytään, arvioidaan uudelleen ja joskus vaikeidenkin päätösprosessien kautta korjataan elämänsuuntaa tai valitaan kokonaan uusi.*

Analyysiosuudessa teen transkriptiot soittamistani saksofonisooloista eli kirjoitan äänitetyt soolot nuoteiksi ja analysoin ne yksityiskohtaisesti käyttäen jazzmusiikin analyysin perusmetodeja. Käyn soolot läpi yksityiskohtaisesti selventämällä sanallisesti niiden tärkeät tapahtumat ja musiikilliset ilmiöt. Vertailuosuudessa vertaan sooloja toisiinsa ja pohdin mikä soitossani on muuttunut.

Yhteenveto-osuudessa linkitän itsetutkiskelu- ja transkriptio-osuudet yhteen ja pyrin löytämään sitä kautta musiikillisen minän ja mahdollisia tulevaisuuden kehityssuuntia.

2 Epävarmuuden vuosi 2008-2009

Oli syksy 2008 ja elämässäni alkoi uusi vaihe. Olin halunnut jo pitkään päästä opiskelemaan musiikkia päätoimisesti ja nyt unelmani kävi toteen, kun tulin hyväksytyksi Metropolian pop/jazz –linjalle pääinstrumenttinani tenorisaksofoni. Muutin kotikaupungistani Tampereelta Helsingin Puistolaan ja muutos elämässäni oli suuri ja kauan kaivattu. Tulin alun perin hyväksytyksi musiikkiteknologian suuntautumisvaihtoehtoon, mutta odotin innolla erityisesti pääinstrumenttini soittotunteja.

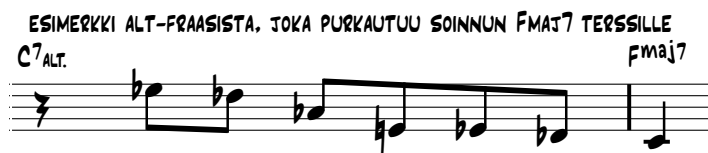
Moderni jazzmusiikki aina modaalisuudesta eteenpäin oli sitä musiikkia, jota paljon kuuntelin ja soitin eikä levysoittimessani soinut juurikaan mitään 60-lukua edeltävää. Minulla oli siis bebop-tyylisuunnan mentävä aukko jazz-tradition tuntemuksessani. Saksofonisti John Coltrane oli tehnyt minuun jo tuolloin suuren vaikutuksen ja kuuntelin paljon hänen levytyksiään aina *Afro Blue Impressions*:sta myöhäisiin freejazz-levytyksiina saakka.

En ymmärtänyt Coltranen soitosta silloin juuri mitään, mutta vaikutuin siitä tunteellisuudesta, spiritualisuudesta, energiasta, tekniikasta ja soundista, jota hänen soittonsa sisältää. Haaveilin siitä, että soittaisin jonain päivänä juuri kuin hän, mutta omalla näkemykselläni.

Muistan usein kamppailleen harjoittelun järjestelmällisyyteen liittyvien ongelmien kanssa. En tiennyt kuinka soittoa voisi systemaattisella tavalla harjoitella, ja koska kokonaisuus tuntui liian laajalta, en tiennyt mistä aloittaa.

Opiskeluni alkuun mennessä en ollut koskaan tehnyt transkriptioita, olin vain harjoitellut erinäisiä jazz-, funk- ja klassisia etydeitä, sekä valmiita transkriptioita Charlie Parkerin sooloista näistä kootusta kirjasta *Charlie Parker Omni Bookista*. Skaaloja ja sointuja olin harjoitellut irrallaan musiikista ja metronomin käyttö oli minulle vierasta. 1/8-beboplinjan muodostaminen ei ollut minulle tuohon aikaan kovinkaan tuttua, lukuun ottamatta muutamia jazzteoriakurssilla bebop-asteikoilla kirjoittamiani blues-sooloja. Minun oli vaikeaa pitää tukevaa John Coltrane -tyylistä äänenrakennetta kasassa, sillä puhallustekniikkani ei ollut vielä lopullisesti muovautunut. Jos käytin jäykempää lehteä, ehtyi ilmavarantoni liian nopeasti, soiton sisältö kärsi fraasien lyhetessä ja artikulaation hankaloituessa.

Minulla oli tuohon aikaan joitakin ennalta opeteltuja alt-fraaseja (Kuvio 1) harjoiteltuna, mutta varsinaisia "patterneja" (Kuvio 2) tai luovaa moodien ja nelisointujen käyttöä ei ideapankistani löytynyt.



Kuvio 1.



Kuvio 2.

Niin sanottua modernia kromaattista soittoa olin omaksunut jo vähän harjoittelemalla eräitä Bob Mintzerin etydejä, kuten *Weirdo Funk*, joka oli duetto rumpujen kanssa. Olin improvisaatioissani tuohon aikaan paljolti korvani ja harmoniasoittimen varassa. Tiesin, että minulla olisi potentiaalia korkeatasoiseen improvisaatioon, mutta en saanut soittimestani ulos kaikkea sitä mitä kuulin.

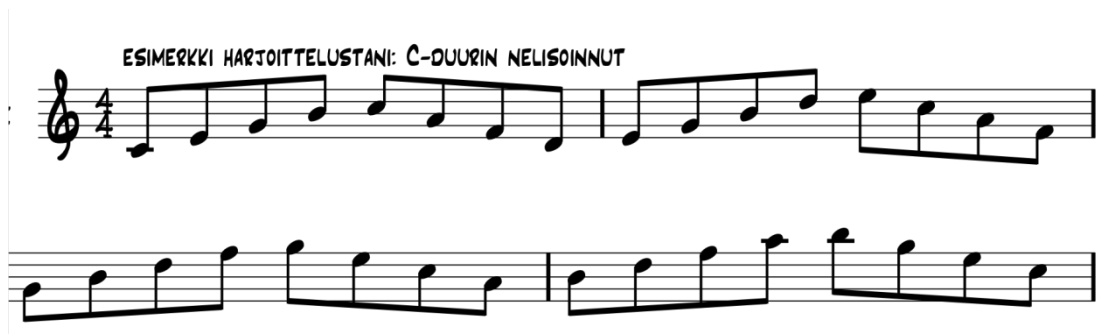
Koulun ensimmäisellä viikolla sain puhelun saksofonisti Esa Pietilältä ja hän ilmoitti olevansa tuleva opettajani. Sovimme, että valmistelen ensimmäiselle tunnille valitsemani jazzstandardin ja esitän sen hänelle *Aebersold*-taustanauhan kera. Tulimme Esan kanssa puhelimessa hyvin toimeen ja odotin innolla ensitapaamistani. Tiesin hänen tavastaan olla oppilailleen erittäin suora, sanoissaan kaunistelematon ja hänen vaatimustasonsa olevan erittäin korkea ja tämä oli tärkeä syy miksi halusin hänet opettajakseni. Itse ehkä hieman naiivillakin tavalla yliarvioin omaa soittotaidon tasoani ja ensimmäisellä tunnilla minulle selvisi, mitä kaikkea olisi opeteltava.

Valitsin esitettäväkseni Oliver Nelsonin sävellyksen *Stolen Moments* -levyltä *The Blues And The Abstract Truth*. Pietilän edessä minua alkoi jännittää, minkä takia hieman alisuoriuduin. Tilanne ei tuntunut hyvältä, mutta toisaalta tämä paljasti hänelle selkeästi tasoni ja saatoimme tehdä johtopäätökset siitä mistä aloittaisimme yhteisen taipailemme.

Hän näytti minulle jo ensimmäisellä tunnilla paljon esimerkkejä saksofoninsoiton harjoittelusta ja hän antoi minulle muun muassa nuottiesimerkin bebop-patenttifraaseistaan. Puhuimme bebop-tyylisuunnan estetiikasta ja hän neuvoi minulle kuinka muodostaa tyylinmukaisia omia fraaseja. Tällä tavalla pääsisin hyvin alkuun ja pystyisin kartuttamaan sanavarastoani.

Ensinnäkin ajoitukseni (time) parantamiseksi hän neuvoi minua käyttämään metronomia harjoitellessani. Aluksi toiselle ja neljännelle iskulle, myöhemmin pelkästään neljännelle iskulle. Sävelletyn harmonian todentaminen soitolla on yksi länsimaisen musiikin perustoista ja myös jazzperinteessä tärkeää. Jotta voisi soittaa soololinjaa vaikeidenkin sointuvaihdosten läpi loogisesti ja luonnollisesti, olisi soittajan syytä tuntea duurien ja mollien sointuasteiden nelisoinnut ja skaalat. Esa Pietilä opasti minua näiden harjoittelemisessa (Kuvio 3). Johtosävelet eli sointusävelten ala- ja yläpuoliset sävelet,

jotka johtavat sointusävelelle olivat myös minulle uusi asia ja aloin harjoittelemaan niitä järjestelmällisesti (Kuvio 4).



Kuvio 3.



Kuvio 4.

Koska minulla oli perinteen tuntemuksessa aukkoja sovimme, että keskittyisimme eritoten siihen ja etenisimme pala palalta kohti modernimpaa jazzmusiikkia. Perinteisen bebop-ilmaisun ollessa kohdallaan voisin luottaa enemmän omaan soittooni, eikä olisi riippuvainen harmoniasoitimesta, kuten pianosta tai kitarasta.

Instrumentin tuntemus oli toinen tärkeä asia, jota Pietilä mentorinani korosti. Sain harjoitusohjelmaani (Kuvio 5) myös erilaisia fraasien muotoja "shape", jotta voisin niiden kautta löytää improvisaatioissani uusia ennalta arvaamattomia äänenkuljetuksellisia reittejä. Oppisin tuntemaan instrumenttini paremmin ja siitä tulisi luonnollinen osa minua.



Kuvio 5.

Tästä alkoi elämässäni uusi vaihe ja aloin syventyä jazzsaksofonismiin suurella innokkuudella. Kuuntelin monenlaista jazzmusiikkia ja perehdyin eritoten soittajiin, jotka vaikuttivat ennen kuusikymmentälukua, kuten Dexter Gordon, John Coltrane ja Sonny Rollins. Kuuntelin toki paljon muutakin musiikkia, mutta pääpaino oli bebop- ja hard-

bop-tyyleissä. Lainasin kirjastosta paljon levyjä ja tallensin niitä tietokoneeni musiikki-kirjastoon, josta niitä kuuntelin ahkerasti aina kun saatoin.

Suukappaleeni oli aluksi Michael Brecker –tyylinen Otto Link RG ja se oli eräänlainen ”easy to blow” –suukappale. Helppo alhaalta ylös ja sen luotikammio antoi vaivattomasti valmiiksi kovan volyymin. Se ei mahdollistanut minulla haluamaani rikasta ”soundia” ja juteltuani asiasta opettajani kanssa hän lupasi tuoda minulle kokeiltavaksi yhden omistaan, jota hän vuosia sitten käytti ja voisi olla vastaus ongelmaani. Hetki, jolloin kokeilin tätä suukappaletta ensimmäistä kertaa oli mieleenpainuva. Sain sillä aivan erilaisen äänen aikaiseksi. Se oli juuri sellainen kuin idoleillani ja sillä oli hyvä lähteä kehittämään uudenlaista soittotyyliäni, ikään kuin puhtaalta pöydältä. Se ei ollut helppoa minulle aluksi vain jouduin kokeilemaan useita kielimerkkejä löytääkseni itselleni sopivimman ja saadakseni äänenmuodostuksesta siedettävän helppoa. Ääni jonka tuosta suukappaleesta sain oli dynaamisesti paljon hiljaisempi kuin edeltäjästäni ja minulla oli aluksi suuria vaikeuksia tulla yhtyesoitossa kuulluksi. Pietilä kuitenkin neuvoi minulle, että salaisuus olisi puhallustekniikassa. Myöhemmin asian tajunneena tiedän salaisuuden olevan palleatuessa ja ilmapatsaan fokusoinnissa.

Tein syksyllä 2008 ensimmäisen kokonaisen transkription ja tein sen John Coltranen soolosta standardiin *I Hear Rhapsody*. Sen tekeminen oli erittäin työlästä ja vielä työläämpää oli sen harjoittelu. Minusta kuitenkin tuntui, että transkriptio menetelmänä sopi minulle hyvin, sillä olen oppimistyyliiltäni *auditiivinen, kuullun perusteella oppija* (Materna, 2007, 51). Kuuntelemalla sooloa intensiivisesti ja syventymällä siihen nuotintamalla pystyin oppimaan paljon kuulemastani. Minuun tarttui äänien lisäksi paljon tiedostamatonta jazzmusiikin estetiikasta: fraseeraus, rytmi, soundi ja time. Transkription jälkeen soolon levyn kanssa harjoittelemalla pystyin syventymään jazzmusiikkiin uudella tavalla ja siitä entistä enemmän. Tuossa soolossa oli paljon niitä asioita, joita tuolloin harjoittelin ja Coltranen soitto selkeydessään teki minuun vaikutuksen. Ihmettelin sitä kuinka Coltrane pystyi käyttämään perusmuuttujia noinkin luovasti harmonisesti tiheässä kappaleessa, mutta tajuan että hänkin oli tehnyt läksynsä kuuliaisesti. Sävelsin tuolloin oppimani pohjalta joitakin omia II-V-I fraaseja, tutkin bebopklicheitä (Kuvio 6) ja harjoittelin niitä Pietilän ohjastamana Jamey Aebersoldin *Turnarounds And Cycles* –taustalevyn kanssa.



Kuvio 6.

Harjoittelin soittamaan entistä vertikaalisemmin ja merkitsemään soinnut niin tarkasti kuin osasin. Harjoittelin paljon myös ns dominantti- ja toonika-bebop –asteikkoja. En ollut tuohon asti opetellut juurikaan kappaleiden sointukiertoja ulkoa ja aloitin myös niiden opetteluun esim. 12 tahdin jazzblues. Pikkuhiljaa korvani avautuivat kuulemaan pohjasävelliiikkeet paremmin ja minun ei tarvinnut enää käyttää kaikkea energiaani sointujen ajatteluun, saatoin improvisoida vaistonvaraisesti, joka minulle on ollut jo pienestä lähtien luontevaa.

Ensimmäisen kurssitutkinto-osasuoritukseni oli *Paino Bar* –ravintolassa hieman ennen joulua. Soitin siellä kolme standardia neljästä, joita ahkerasti työstin. *Days Of Wine and Roses*, *I Hear Rhapsody* ja *In a Sentimental Mood*. Ajanpuutteen vuoksi en ehtinyt soittamaan *Blue Monk* –kappaletta. Meitä soittajia oli tilanteessa todella monta ja sain odottaa tunteja vuoroani. Soittoni ei mennyt kaikessa jännityksessään kovinkaan hyvin, mutta sain kuulla mikä oli oppilastovereitteni yleinen taso ja mitä kohden voisin kehittyä. Palautehetkellä sain soundistani ja ilmaisustani hyvää palautetta. Kehitettävää minulla olisi timen, linjojen ja vireen kanssa. Tähän sain uutena lääkkeenä saksofonisti Pekka Pylkkäsen neuvomana Johan Sebastian Bachin materiaalin harjoittelemisen. Minun ollessa ylijännittynyt ja murehtiessani tilannetta liikaa en saanut instrumentistani irti kaikkia niitä harmonisia asioita joita halusin. Hengitykseni oli myös hieman pinta-puolista johtuen ylimääräisestä puristuksesta ja tiesin tämän vaikuttaneen paljon soittoni intonaatioon. Minun oli harjoiteltava paljon lisää ja tehtävä itsestäni varmempi soittava. Sain positiivisena palautteena, että soitossani oli myös tiettyä Sonny Rollins –vaikutteisuutta.

Keväällä aloin harjoittelemaan Bachin –sävellyksiä osana päivittäistä rutiinia ja kehittämään soundiani sen avulla. Suuret intervallihypyt ovat siinä oleellisia ja ne kehittävät soittajan puhallustekniikkaa, virettä ja taipuisuutta erittäin tehokkaasti, lisäksi ne avaavat soittajansa korvat kuulemaan länsimaisen musiikin perusilmiön V-I eli viidennen sointuasteen (dominantin) purkautumisen ensimmäiselle asteelle (toonikaan). Toisen

transkriptioni tein Sonny Rollinsin soolosta kappaleeseen *Tenor Madness*. Opin siitä paljon ja tuntui, että Rollinsin rytmisen soitto ja melodisten ideoiden kehittäminen antoi minulle jotain uutta ja inspiroivaa. Harjoittelin erityisellä huolellisuudella soolon 1/16-kohtia, niiden ollessa teknisesti hankalia ja huomasin, että nopeammat fraasit sisältävät tuplamäärän informaatiota.

Seuraavaksi otin työstettäväksi Sonny Rollinsin soolon kappaleesta *Blues For Philly Joe*. Siinä soolo ja teema ovat erittäin häilyvä käsite ja on mahtavaa kuinka Rollins kehittää soolossaan teeman musiikillisia motiiveja. Välillä hän soittaa 1/8-linjaa ja palaa hienosti aina teeman fraaseihin. Hän lisää jännitettä soolon edetessä ja huipentaa sen virtuoottisiin 1/16-fraaseihin. Tämä opetti minulle paljon ja erityisesti Rollinsin soiton laulumaisuus vaikutti positiivisesti minuun. Harjoittelin itsekin improvisoimaan tällä tyyllillä ja tuntui, että paikoitellen pystyin imitoimaan Rollinsmaista kehittelyä hyvinkin.

Tutkintotilanne saapui keväällä ja esitin kappaleet *Straight No Chaser*, *You Don't Know What Love Is*, *Like Someone In Love* ja *Blues For Alice*. Tilanne meni jo paljon luontevammin, soitin tasollani ja sain arvostelijaraadilta paljon positiivista palautetta. Kuuntelin tuohon aikaan myös paljon tenorisaksofonisti *Pharoah Sandersia* ja sain positiivista palautetta soittaessani *You Don't Know What Love Is* –standardin häneltä saamin vaikuttein. Raati antoi minulle erityiseksi kehityskohteeksi linjojeni laatikkomaisuudesta eroon pyrkimisen, mutta soittoni oli kuitenkin kehittymässä positiiviseen suuntaan. Laatikkomaisuudella raati tarkoitti sitä, että aloitin fraasini yleensä iskuilta, enkä käyttänyt synkooppeja riittävästi, ajoitin linjoissani purkaukset tahtien ensimmäisille iskuille ja en hälventänyt linjojeni pituuksilla tarpeeksi kappaleen muotorakennetta. Intellektuellit jazzmuusikot soittavat kappaleen taitteiden yli pitkillä epäsymmetrisillä fraaseilla ja hälventävät kappaleen rakenteen symmetrisyyttä.

2008-2009 Aktiivisin jazz-yhtyeeni oli freejazzyhtye Nousu. Teimme loppusyksystä 2008 ensimmäisen levytyksemme *Love And Compassion* ja se oli myös ensilevytykseni. Soitossani ollut tunne ja ilmaisunvoima oli perujaan siitä vapaudesta jota sain tuossa yhtyeessä käyttää. Freejazzin soitto oli minulle tuolloin tärkeää sillä sain siinä käyttää erilaisia ilmaisukeinoja kuin perinnejazzissa. Harjoittelin tuolloin monia lisäkeinoja äänen värittämiseen kuten growl, fluttertongue ja multiphonics.

Koulukavereitteni kanssa soitimme lähes päivittäin jazzstandardeja ja tuntui, että tämä oli todella kehittävä. Ensimmäisenä vuotena en vielä uskaltanut koulumme jazz-workshoppeihin, vaan halusin harjoitella rauhassa ja omistautuneesti, jotta voisin saada aikaiseksi jotain, johon olisin itse tyytyväinen.

Tuotin ja sävelsin keväällä 2009 ilmestyneen hiphop-artisti Ghetto-Juuhanin albumin *Jämät Ja Pohjat Kaikista*. Kokosin yhtyeen toukokuun levynjulkaisukonserttia varten ja esitys meni loistavasti. Saimme erittäin positiivista palautetta konseptistamme, mutta valitettavasti esitys jäi toistaiseksi ainoaksi yhtye-esiintymisemme.

3 Paikallaan oloa 365 päivää 2009-2010

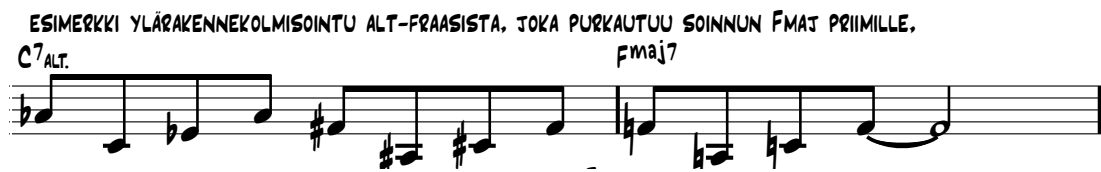
Toinen lukukausi alkoi ja uudet kujeet. Kesä oli tuntunut loppua kohden pitkästytävältä ja janosin päästä takaisin kouluun ja päivittäiseen harjoittelurutiiniini käsiksi. Harjoittelin kesällä standardeja taustanauhojen kanssa, mutta tuntui että tarvitsin aikaa jo harjoittelemani jäsentymiseen. Kesällä soitin myös vanhan jazz-kvartetini kanssa ja tein muutamia konsertteja Nousulla. Lisäksi vierailin muutamalla ystävien yhtyeen Pushkin Quintet esiintymisillä.

Uusi lukukausi alkoi pääinstrumenttiopettajan lisäyksellä. Sain toiseksi instrumenttiopettajakseni Esa Pietilän lisäksi Olli Ojajärven ja aloitimme työskentelyn hyvässä yhteisymmärryksessä. Ojajärvi kertoi minulle harjoitusmetodistaan ja siitä miten oli siihen päätynyt. Se sisälsi paljon niitä asioita, joita olin jo harjoitellut, mutta se toi metodiini hyviä lisäyksiä. Harjoittelemisen voisi aloittaa yläsävelsarjaharjoituksilla Sigurd Rascherin kirjasta *Top Tones For Saxophone*. Tässä on ideana, että saksofonisti soittaisi kehollaan samaa ääntä, kuin hän instrumentillaan sormittaa ja keskittyisi heti alusta lähtien harjoitteluun sen vaatimalla täydellä intensiteetillä. Harjoitus toimisi myös hyvänä lämmittelynä ja kehittäisi soittajan ansatsia ja tarvittavia äänilihaksia. Soittajan persoonallinen ”soundi” eli tunnistettava ääni on mielestäni saksofonin soitossa eräs tärkeimmistä asioista ja sen kehittäminen oli minulle todella tärkeää.

Ojajärvi kertoi minulle myös jännitteenluomisen tärkeydestä jazzimprovisoinnissa ja opasti minulle sen peruseriaatteet. Jännitettä voisi saksofonilla saada aikaiseksi mm

rekisterillä, äänten pituudella, konsonanssi vs dissonanssilla suhteessa vallitsevaan tonaliteettiin, timea vastaan soittaminen ja äänen väri (pehmeä vs särkevä ääni). Ideana oli, että tulevaisuudessa pystyisin soittamaan kaikissa sävellajeissa ja tempoissa vaivattomasti, lisäten jännitettä ja muodostaen luonnollisia sooloihini luonnollisia draamankaaria ja antaen kuulijalle kuvan, että soittoni on menossa johonkin kohtaan. Ensimmäiseksi kappaleeksi kaikissa sävellajeissa valitsimme Miles Davisin tunnetuksi tekemän jazzstandardin *Tune Up*, sen helpohkon sointukierron vuoksi. Käytin kappaleen harmoniaa opetellessani aluksi nuottia apuna, mutta pyrin vähitellen pääsemään nuotista eroon.

Pietilän kanssa jatkoimme siitä mihin olimme jääneet. Kevään lopuksi sovin Pietilän kanssa, että suunta johon halusin edetä oli John Coltrane –tyylinen harmonisesti tiheä ja intensiivinen tyyli. Otin syksyllä jazzstandardi *Stella By Starlight* harjoiteltavakseni ja aloin tutkia sen sointujen ylärakenteita. Sointujen ylärakenteista paljastui minulle aivan uusi maailma, tosin en vielä täysin pystynyt kuulemaan niitä. Viehätyn eritoten Alt-sointutyyppin (Kuvio 7) ylärakente- duurikolmisointujen tuomasta kuulokuvasta.



Kuvio 7.

Vuoteni alkoi myös loistavan pianistin ja pedagogin Mikael Jakobssonin opissa. Aloitin hänen Hard Bop –workshopissaan. Oli kehittävää saada soittaa hienoja kappaleita itseäni kehittyneempien muusikoiden seurassa. Olin viettänyt ensimmäisen vuoden aktiivisesti harjoitteluhuoneessa ja nyt oli aika aloittaa myös yhtyesoiton aktiivinen workshop-harjoittelu. Alussa työpajassa luontevimmilta minusta tuntuivat keskitempoiset blues-vaikutteiset teokset. Nopeat tempot olivat minulle tuolloin kankeita ja tuntui, että minun oli vaikea kuulla musiikillisia ideoitani nopeampina, toisaalta nyt tajuan miten paljon kyse oli vain harjoittelun puutteesta ja tottumattomuudesta. En ollut harjoitellut nopeita tempoja (200bpm->) juurikaan ja harjoitustilanteesta yhtyeen eteen siirtyminen toi kohdallani mukanaan vielä ylimääräistä jännitystä, joka osaltaan esti luovan virtaustilan synnyn. Tuskailin paljon tänä vuotena tekniikkani kanssa ja mietin kuinka voisin parantaa sitä ergonomisemmaksi ja täten saada soitostani taipuisampaa. Toi-

saalta kontrastina loistavan tekniseen soittoon kuuntelin paljon saksofonisti Dexter Gordonia, joka nautti 1/8-nuoteilla leikkimisestä ja takakenoisesta "laidback" svengäämisestä. Hän loisti enemmänkin äänivalinnoillaan, rouheudellaan ja persoonallisuudellaan, kuin loistavan nopealla ja ergonomisella tekniikalla.

Soundini oli tuohon aikaan leveä ja tumma, mutta minusta tuntui, ettei se vielä täysin vastannut sitä mitä halusin. Kuulin mielessäni lähempänä John Coltranea olevan äänen, joka on kasassa sekä kirkas, tumma ja voimakas. Tämä oli suunta johon halusin ääntäni kehittää. Hankin itselleni uuden suukappaleen lehden kiristimen (Francois Louis Ultimate Ligature) ja tämä toi osallaan soundiini lisää kirkkautta ja lisäsi puhallukseni vapautta.

Myöhemmin syksyllä aloin kuunnella Pietilän kannustamana saksofonisti Joe Hendersonia ja tein transkription hänen soolostaan *Out Of The Night*. Tässä soolossa Henderson manipuloi pulssia hienosti ollen välillä siihen nähden todella jäljessä, välillä edessä, mutta kuitenkin laskeutuen fraasien lopussa aina hienosti jaloilleen. Soolo sisältää myös rytmisesti komplekseja 1/16-fraaseja ja tämä auttoi minua osaltaan nopeuden harjoitteluissa. En täysin tykästynyt Hendersonin tummaan ja ylärekisteristä hie-man ohueen soundiin, mutta nautin hänen tavastaan fraseerata.

Workshopissa edelleen mediumtempot olivat vahvuuksiani, mutta nopeammatkin tempot alkoivat onnistua paremmin. Soitin myös useissa kavereideni yhtyeissä ja pääsin soittamaan kaikkea bebopista moderniin pohjoismaiseen kuulauteen. Sivua-aine pianotunneillani valitsin harjoiteltavaksi soolopianokappaleekseni John Coltranen modaalisen sävellyksen *Naima*. Se koostuu niin sanotuista vääräbassosoinnuista ja näiden tulkinta ja purkaminen osiin oli minulle uutta. Etsin soinnuille bassosävelestä tulkiten sopivat skaalat. Harjoittelin tuolloin myös ensimmäiset dominanttidimi-patternini ja minulle selvisi miten tämä asteikko koostui oktaavin tasajaosta neljään osaan. Piano on ollut minulle musiikillisten ilmiöiden hahmottamisessa suuri apu ja muistan tuona aikana pyöritelleeni pianolla kolmisointuja pienen terssin välein monella eri tavalla ja kirjoittaen niistä itselleni etydeitä. Minulla oli suuri kiire päästä eteenpäin, mutta harjoiteltavia asioita tuli koko ajan vain lisää ja kokonaisuus tuntui liian laajalta.

Syksyn soittotutkintoa varten harjoittelin kappaleet *Naima*, *Soul Sister*, *Blues For Alice* ja *My One And Only Love*. Kokosin tutkintoani varten rumpalittoman trion ja muistan, että tutkintoesitys ei ollut niin hyvä, kuin viimeiset harjoituksemme.

Tuona syksynä tapasin myös nykyisen kumppanini ja vietimme hänen kanssaan yhteistä aikaa intensiivisesti. Tuona syksynä harjoitteluni oli ehkä hieman rikkonaista halutesani olla välillä jossain muuallakin kuin koulussa yötä myöten. Tyttöystäväni opiskellessa kuvataidetta innostuin suuresti taidenäyttelyissä käymisestä. Tutustuin suomalaisiin hienoihin abstraktimaalareihin kuten Ahti Lavonen ja Juhana Blomsted. Minua kiehtoi heidän tapansa täyttää tila luoden jännitettä mitä minimalistisimmilla keinoilla. Viehdyin myös paljon Tanskalaistaiteilija Olafur Eliassonin tavasta tehdä massiivista installaatiotaidetta ja mitä mielenkiintoisimpia vekottimia ja härveleitä.

Tähänastisen soittourani hienoin hetki ajoittui syksylle 2009, kun pääsin esiintymään *Maailman Tango Festivaaleilla* yhtyeellämme Nousu kera loistavan trumpetisti Kalevi Louhivuoren. Jälkikäteenkin kuunneltuna tuo konsertti kuulostaa todella hyvältä ja siinä huomaa, miten kehittyneempi soittaja vieressä parantaa myös omaa soittoa. Louhivuoren ollessa vierelläni löysin paremmin palleatuen ja maltoin keskittyä soittoon täydellä kapasiteetilla.

Reggaeyhtye Posteljoona ja Ystävät astui myös mukaan arkisiin rutiineihini. Harjoittelimme joka keskiviikko ja sain kokoonpanolla tärkeää esiintymiskoulutusta mm ensiesiintymisellämme *Helsingin Wanhalla Yo-talolla*.

Kevätlukukauden olin pelkästään Esa Pietilän oppilaana. Aloitin todellisen nopeusharjoittelun valitessani kevään tutkinto-ohjelmistooni kappaleen *Cherokee*. Kuuntelin myös paljon klassista musiikkia uutena asiana tuohon aikaan ja olin erittäin innoissani Laszlo Sulen länsimaisen musiikin historian kursseista. Tuolloin erityisesti Ravel ja Chopin olivat aktiivisessa kuuntelussani ja nautin kauniista konsonoivasta eli tasasointisesta modernimmasta klassisesta musiikista, enkä kuunnellut suuria dissonansseja eli riitasointeja hyödyntäviä niin sanottuja 12-säveljärjestelmää käyttäneitä säveltäjiä juurikaan. Nautin Ravelin ja Chopinin musiikin tunteikkuudesta, sävykkyydestä ja virtuositeetista, jota heidän teoksensa esittäminen vaatii. Silti niissä edettiin musiikin ehdoilla. Mielestäni oli nautinnollista jos soittaja pystyy verhoamaan tekniikkansa vain osaksi musiik-

kin ilmaisua ja niin sanottua kylmää tunteetonta teknisyyttä en sietänyt. Lisäksi halusin musiikilta hengittävyttä ja sitä mielestäni kyseisiltä säveltäjiltä löytyy. Yksi tärkeä harjoitteluperiodi minulla oli hiihtolomaksi varaamallamme mökillä. Työstin silloin altasteikkoja hyppysiini käyttäen 200-> tempoja metronomilla.

Kasasin kevääksi itselleni kvartetin ja harjoittelimme c-tutkintoni viimeisen osuuden ja sain c-tutkinnon suoritetuksi. Minua jälleen kerran hieman jännitti ja tuntui, että tutkitilanne meni huomattavasti huonommin, kuin viimeiset harjoituksemme. Viimeisessä osuudessa soitin kappaleet *Anthropology*, *Cherokee*, *Darn That Dream* ja ainoana modaalisena teoksena Wayne Shorterin sävellyksen *Speak No Evil* ja tuntui, että se istui hyppysiini luontevimmin. Jälkikäteen kuunneltuna soitto kuitenkin kuulostaa paremmalta, kuin mikä tunnemuisto minulle tilanteesta jäi. Johtuu osaksi myös erittäin lahjakkaasta säestys-ryhmästäni: Eero Seppä (basso), Touko Ruokolainen (rummut) ja Lassi Kouvo (piano). Opin tilanteesta jälkikäteen kuuntelemalla, että aina kannattaa soittaa mahdollisimman lahjakkaiden persoonallisuuksien kanssa. Voi syntyä jotain hienoa ja odottamatonta. Sain palautetta, että voisin kehittää äänen kvaliteettia ja soundiani entisestään. Tein tuona keväänä myös päätöksen linjanvaihdesta musiikkipedagogipuolelle ja se oli mielestäni oikea valinta. Tutkinnon jälkeen minut toivotettiin erittäin tervetulleeksi jatkamaan seuraavana syksynä kohti B-tutkintoa.

Tuona vuotena tein opiskelujen lisäksi myös muutamia saksofoninsoitonopettajan sijaisuuksia Tampereella, musiikkiopiston Pop/Jazz –linjalla sekä Tampereen konservatoriossa. Minulla oli siis vahva halu päätyä opettajaksi, koska kokemukseni siitä olivat niin positiivisia ja minusta tuntui, että sovin ammattiin hyvin.

Aktiivisia yhtyeitäni tuolloin olivat Posteljoona & Ystävät, jonka kanssa tein vilkkaan esiintymiskesän, Nousu ja uutena yhtyeenä elokuvallista musiikkia esittävä King Kahuna. Soitin keväällä myös monissa ystäväni tutkintoyhtyeissä, Mikael Jakobssonin jazz-workshopissa sekä kesällä Eero Leppä & Rubikin Kuutio -yhtyeellä monissa yksityistilaisuuksissa. Soitin myös siskoni Satu Tikan folk-henkisessä yhtyeessä Satu Tikka Group ja konsertoimme tuona kesänä mm *Haapavesi Folk* –festivaaleilla. Kuitenkin vuodesta jäi minulle sellainen tunne, etten päässyt soitollisesti tarpeeksi eteenpäin. En saavuttanut sellaista instrumentinhallintaa, kuin halusin ja paljon tehtävää jäi taas seuraavalle lukukaudelle. Vuoteen mahtui positiivisena myös muutamia esiintymisiä, joissa saavutin

virtaus-tilan ja ne antoivat hyvää motivaatiota jatkaa eteenpäin. Virtaus-tilaa psykologi Mihaly Csikszentmihalyin kuvaa kirjassaan Flow tilaksi, jossa ihmisen tietoisuuteen saapuva informaatio on tasapainossa minän tavoitteiden kanssa (Csikszentmihalyin 2005, 68-73).

4 Tiedollisen kehityksen vuosi 2010-2011

Uusi lukukausi oli edessä ja sain nyt Olli Ojajärven pääasialliseksi opettajakseni. Aloitimme yhteistyön siitä mihin aikaisemmin jäimme ja aloimme tutustua hieman modernimpaan ilmaisuun bebop-ilmaisun ollessa aikaisemmin pääasiallista kohdallani. Keskustelimme tunneilla usein ilmaisun tärkeydestä ja siitä, kuinka soittajan pitäisi kyetä perustelemaan monet valinnoistaan. Miksi soitan niin kuin soitan, kuka soitannollisesti olen. Aloitin syksyllä myös pedagogiset opintoni Haaga-Heliassa ja koulussani viikoittaisen opetusharjoittelun tekemisen.

Tutustuin moniin minulle uusiin soittajiin kuten Jerry Bergonzi, Rick Margitza ja Kenny Garrett ja olin vaikuttunut heidän tavastaan soittaa. Toki pääpaino oli minulla silti John Coltranessa ja päätimmekin, että harjoittelen Coltranen loistavan soolon kappaleesta *Moment's Notice* ja otan kappaleen sointukierron harjoittelun kohteeksi. Jerry Bergonzilta harjoittelin kappaletta *Red's Blues*, jossa matkataan sulavasti tonaliteetistä toiseen hieman *Giant Steps* -tyylisesti. Tykkäsin tästä sointukierrosta ja harjoitin siihen kvartti, kvintti ja sekunti –pentatonisten intervallien käyttöä yhdistettynä perinteisimpiin jazzfraaseihin (Kuvio 8).



Kuvio 8.

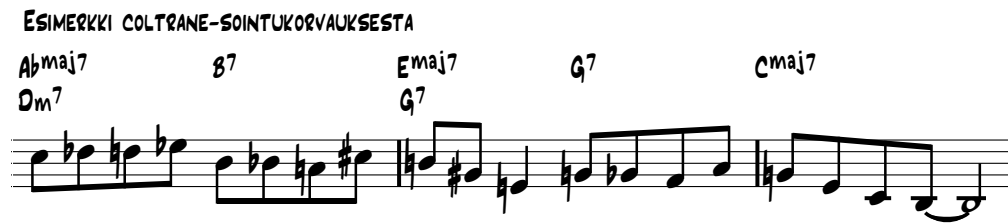
Kaikissa sävellajeissa aloin harjoitella kappaletta *Confirmation* ja tämä kaikki alkoi kantaa suunnatonta määrää hedelmää. Tekniikkani parani nopeasti ja aloin löytää sellaista ilmaisua, mikä korvaani suuresti miellytti. Soundini ehkä koollisesti pieneni ja meni enemmän kasaan, mutta se toi siihen tärkeää John Coltrane -vaikutetta, mitä halusin-

kin. Toki ilmankäyttöni oli vielä lapsen kengissä ja tuntui etten saanut aikaiseksi niin täyttä sointia, kuin olisi mahdollista. Lehden ollessa hyvä sain hyvän kirkkaan soinnin aikaiseksi, mutta tuntui, ettei minulla ollut vielä siitä selkeää mielikuvaa. Kyselin Ojajärveltä paljon saksofoninsoiton ergonomiasta, sain hyviä ohjeita ja pystyin kehittämään soittoasentoani huomattavasti.

Tein ennen joulua B-tutkintoni ensimmäisen osuuden kappaleilla *Moment's Notice*, *Confirmation*, *Red's Blues* ja balladina *My Foolish Heart*. Tutkinto meni osaltani parhaiten, mitä siihen asti ja soitto tuntui kevyeltä ja helpolta. Toki ilmankäyttö tuotti hieman ongelmia ja soundini ei ollut niin hyvä kuin se olisi voinut olla. Olin kehittynyt paljon tiedollisesti, sisällöllisesti ja teknisesti. Sain palautteeksi, että voisin tutustua lisää myös modaalisiin kappaleisiin.

Kiinnostuin paljon niin sanotusta pentatonisesta ilmaisusta, jossa käytetään paljon sekunti-, kvartti- ja kvintti –intervalleja, jonka tyylisuunnan pioneeri John Coltrane oli. Myös Ojajärvi oli asiasta todella kiinnostunut ja sain häneltä paljon kannustusta ja tukea jatkaa asian tutkimista. Päätimme, että kevään harjoittelisin John Coltranen *Crescent*-kappaletta ja tutkisin sen soolon hienoja fraaseja. Minut valittiin myös Suomen Kulttuurirahaston vuodelta 1958 peräisin olevan Selmer Mark VI –arvosaksofonin haltijaksi seuraavaksi kaksivuotiskaudeksi ja tämäkös antoi minulle lisäpuhtia uudelle vuodelle. Tämä oli erittäin tumma ja täyteläinen ääneltään ja mahdollisti minulle sen ”oikean” saksofoninsoinnin. Saatoin hylätä aikaisemmin käyttämäni modernin Yamaha-saksofonin.

Ojajärven kanssa työstimme aina asioita, jotka olivat minulle tärkeitä kiinnostuksen kohteita sekä vaikeusasteeltaan sopivasti mukavuusalueeni ulkopuolelta. Muistan ne euforiset virtaus-tilat, joita harjoitellessani sain. Ajantajuni katosi ja jaksoin harjoitella useita tunteja päivässä. Näin kävi myös saadessani tutkimuksen kohteeksi Coltranen soolon kappaleesta *Crescent*. Kuuntelin tuota sooloa todella paljon ja koitin omaksua siitä paljon kaikkea vain kuuntelemalla. Lisäksi harjoittelin kappaleesta valmista transkriptiota, jonka suosikkikohdat analysoin huolellisesti. Yritin päästä käsiksi John Coltranen tuon aikakauden metodiin, mitä hän harjoitteli ja miten hän ajatteli? Luontevasti aloin myös harjoitella Coltranen kuuluisaa *Giant Steps* –sointukiertoa (Kuvio 9), jossa ideana on oktaavin tasajako suuriin tersseihin.



Kuvio 9.

Harjoittelin sitä joka päivä erittäin nopeana ja toisinaan improvisointi siihen luonnistui. Harjoittelin sen sointujen kolmisointuja eri käännöksinä ja koetin saada improvisaatiotani melodista ja luontevaa. Koetin myös päästä sisälle Coltranen metodiin ja huomasin hänen käsittelevän jännitettä erittäin hienosti. Soolon edetessä hän liikkui luontevasti sävellajista toiseen lisäten jännitettä, mutta hän purki fraasit aina hienosti kohteisiinsa. Purin suosituimpia Coltrane-fraasejani osiin ja muodostin niistä lisää materiaalia, mitä harjoitella. Tässä vaiheessa soittoni jäi silti usein tasolle jossa käytin valmiita Coltrane -fraaseja, enkä kyennyt vielä improvisoimaan tällä tavalla luontevasti.

Harjoitteluni ei enää keskittynyt pelkästään soittoon, vaan aloin kiinnostua myös henkisestä vapautumisesta meditoinnin kautta. Luin Kenny Wernerin kirjan *Effortless Mastery*. Kirja mullisti tapani ajatella musiikista. Aloin harjoitella kirjassa esitettyjä meditaatioita ja ohjelmoimaan mieltäni uudestaan itseni hyväksyvämmäksi. Kiinnostuin paljon musiikillisesta virtaustilasta, jossa tuntuu kaiken olevan mahdollista. Kirjan meditaatiot auttoivat osaksi tähän virtaukseen pääsemisessä.

Keväällä päätin hakea Sibelius Akatemiaan Jazz-osastolle kappaleilla *Alone Together* ja *It Don't Mean A Thing*. Onnekseni pääsin toiseen vaiheeseen, mutta harmikseni en tullut valituksi sisään. Kevään B-tutkinto osuuteni meni erittäin mukavasti ja tällä kertaa en tätä juurikaan jännittänyt. Sain palautteeksi, että voisin etsiä jännitteitä harjoitellessani vielä systemaattisemmin, suurentaa/voimistaa sointiani ja tehdä soitostani vielä improvisoidumpaa. Kevät sai osaltani upean päätöksen, kun saimme varatuksi puolisoni kanssa Barcelonan taiteilijaresidenssin Arenys De Mar:sta. Vietimme siellä hienot kaksi viikkoa ja tutustuin reissullamme sattumoisin hienoon pianistiin Samuli Mikkoseen. Barcelonan jälkeen aloitin työt saksofonistina Metropolia kesäteatterissa ja tämän lisäksi konsertoin ahkerasti laaja-alaisesti soittaen kaikkea jazzista poppiin. Yhtyesaralla tapahtui tuolloin kaikkea mielenkiintoista. Olimme perustaneet myöhään syk-

syllä hienon uuden kvintetin nimellä ”Hip Quintet” ja nauhoitimme pienen kahden kapaleen EP:n. Pääsimme myös yhtyeellämme Pori Jazz –festivaaleille ja saimme sinne kaksi esitystä. Kesällä esiinnyin kvartetini kanssa myös mm Paapan Kapakka – jazzklubilla. Keväällä sain myös esiintyä loistavan pianisti Mikael Jakobssonin kanssa ja tämä valoi uskoa tulevaisuuteen. Ehkä hulluinta mitä tuona keväänä tein oli soittaa kolme saksofonisooloa heviyhtye Code For Silencen levyille.

5 Taidollisen kehittymisen vuosi 2011-2012

Kiireinen kesä vierähti, ensimmäiset Pori Jazz –esiintymiset olivat takana, mietin tulevaa kehityssuuntaani ja päädyin valitsemaan opettajakseni bebop-alttosaksofonisti Ari Jokelaisen. Minulla oli paljon kehittämisen varaa soittoni monissa aspekteissa, mutta tärkeimmältä minusta kuitenkin tuntui soittoni artikulaation kehittäminen. Kielitykseni ei ollut tuolloin kovinkaan monimuotoista ja en pystynyt artikuloimaan soittimellani niin monimuotoisesti, kuin puhuessani tekisin. Sain Jokelaiselta hyvän metodin artikulaatioiden harjoitteluun ja otin sen ilolla vastaan. Aloin harjoitella asteikkoja, jazz-linjaa, Bachin sävellyksiä, transkriptioita kaikella tavalla kielittäen ja kielittämättä. Tässä Jokelaisen minulle sähköpostitse esittämä hieno ohjeistus kokonaisuudessaan (Jokelainen, sähköpostiviesti 2.2.2012):

-soita legatossa, ilman kieltä, tasaisia kahdeksasosia (pyri mahdollisimman tarkkaan sormien liikkeeseen ja nosta metronomin tempoa pikkuhiljaa ylöspäin, toisto on kaiken A ja O)

-soita legatossa, ilman kieltä, kolmimuunteisesti eli sormet soittavat tasaista pisterytmiä

Näihin yhdistät sitten erilaisia kielitysharjoituksia

-kieli kaikille kahdeksasosille sekä suorassa että kolmimuunteisessa toteutuksessa, kuitenkin ilman aksentointia, pyri tasaisuuteen sormien ja kielen liikkeessä kuten myös dynamiikan suhteen.

-kieli iskullisille kahdeksasosille/iskuttomille kahdeksasosille suorassa että kolmimuunteisessa harjoituksessa

-kieli jokaiselle kahdeksasosalle aksentoinnin kera: aksentti joko iskullisille tai iskuttomille kahdeksasosille, kieli tekee kovasti töitä

Toistoa ja väsytystekniikkaa on tällainen harjoittaminen aivan kuten lihaksiston treenaaminen.

Ensimmäisenä sointukiertona Arin kanssa harjoittelin standardia *Stella By Starlight*. Harjoittelin soittamaan sen täyteen 1/8 –linjaa kaikilla mahdollisilla kielitystavoilla, kolmimuunteisesti ja tasaisesti, triolipohjaista 1/8 -linjaa, sekä 1/16 –linjaa. Harjoittelin myös Bachin kappaleita hänen ohjeistuksensa mukaisesti. Tapa harjoitella oli minulle uusi, mutta se oli raikas uusi lisä päivittäiseen rutiiniini. Jokelaisen kanssa keskustelimme paljon myös meille kummallekin tärkeästä asiasta, äänen muodostamisesta. Jokelainen on konkreettisesti selvittänyt, minkälaista lihastyötä saksofonin äänen muodostamisessa tarvitaan ja hän pystyi ensimmäisenä opettajana minulle sen selkeästi esittämään. Tajusin, että hengitystekniikassani oli paljon parantamisen varaa, ilma voisi mennä sisään hengityksessä paljon syvemmälle. Aloin ymmärtämään myös lantion oikeanlaisen asennon tärkeyden hengitykselle ja syvien vatsalihasten aktiivisuuden merkityksen puhallukselle.

Opin syksyn kuluessa paljon äänen muodostamisesta. Ilman riittämisen kannalta on olennaista kielen takaosan oleminen kiinni takahampaissa. Tämän oivallettua pystyin pakkaamaan ilmaa ja saamaan pienemmän ilmamäärän virtaamaan suuremmalla nopeudella. Tämä mahdollistaa aiempaa pidempien fraasien soittamisen ja jäykemmän lehti-suukappale-yhdistelmän käytön.

Soittotunneilla improvisoimme eri standardien sointukiertoihin vuorotellen, välillä käyttäen apuna ”Aebersold” –taustanauhoja tai metronomia ja toisinaan ilman apuvälineitä itse tiukasti ”timesta” huolehtien. Jälkimmäinen oli erittäin haastavaa ja yksi tämän vuoden tärkeimmistä harjoitusmetodeista. Sitä käyttäessäni en voinut nojata liikaa muihin soittajiin vaan sain kehitettyä omaa varmuuttani ja rakenteen hahmotuskykyä, joka *Heinrich Neuhausin* mukaan on yksi soittajan tärkeimmistä kyvyistä (Neuhaus, 1986, 16). Ymmärsin myös, että harjoittelun tulisi olla tiedostavaa itsensä kehittämistä ja esiintymistilanteen vastaavasti mahdollisimman vaistonvaraista. Välillä harjoitellessani asetin itselleni rajoituksia kuten, että sain käyttää vain 1/16-nuotteja tai trioliaika-arvoja. Tavoitteenani oli, että kykenen kuulemaan ja soittamaan tuplatempofraaseja tempoon kuin tempoon, mikä on tärkeä jännitteenluontikeino. Uusien harjoitusten rinnalla jatkoin kaikkien aiempien minulle parhaiten soveltuneiden harjoitteiden läpikäymistä. Harjoittelin standardeja, kuten *Cherokee*, *Blue Bossa* ja *Confirmation* kaikissa sävellajeissa

tavoitteenani soittaa luontevasti sointukierrot missä tahansa sävellajissa lisäten jännitettä. Jokelaisen kanssa työskennellessä aloin tietoisesti harjoittelemaan katkeamattoman jazz-linjan soittamista ja se tuotti minulle paljon tulosta. Halusin syventää sitäkin puolta soitossani.

Otin harjoiteltavakseni John Coltranen sävellyksen *26-2*, jonka avulla tutustuin Coltranen hieman pidempään *Giant Steps* –sointukiertoon. Harjoittelin teosta *26-2* todella intensiivisesti tavoitteenani kyetä improvisoimaan siihen luontevasti päästen eroon liiasta soiton laatikkomaisuudesta, kappaleen harmonian ollessa erittäin tiheä ja tempon nopeudessaan haastava. Muita syksyn tutkintokappaleitani olivat hieno standardi *My Shining Hour*, jonka John Coltrane –soolon harjoittelin korvakuulolta, *Stella By Starlight* ja balladi *it's Easy To Remember*.

Syksyllä etsin todella paljon omaa soundiani ja kokeilin monia suukappaleita. Ostin USA:sta eräältä keräilijältä vanhan 50-luvulla tehdyn Otto Link Tone Master –suukappaleen vain todetakseni sen olevan minulle omaa suukappalettani huonompi. Kokeilin myös kahta kovakumista Ponzol-suukappaletta, joista toisella soitinkin kuu-kauden verran. Sekään ei kuitenkaan ollut sitä mitä etsin ja näin ollen palasin takaisin vanhaani hyvin tuloksin.

Tutkintoni meni aika hyvin, mutta jännitin jälleen kerran tilannetta vähän liikaa enkä kyennyt soittamaan parhaimmalla tasollani. Taidollisesti olin selvästi edennyt harppauksen eteenpäin, mutta ehkä tuossa vaiheessa soittoni oli turhan automatiivista ja tunnepuolta olisi voinut olla siinä enemmän läsnä. Tämän lisäksi soitin tutkintotilanteessa liian paljon, enkä antanut yhtyeelleni tarpeeksi tilaa. Jälkeen päin olen ymmärtänyt, kuinka paljon voimaa voi hyvällä yhtyesoitolla saada aikaiseksi. Solistin ei tällöin tarvitsse luoda kaikkea intensiteettiä ja jännitettä yksin omalla soitollaan. Lisätäkseen soolonsa intensiteettiä solisti voi esimerkiksi soittaa pitkiä ääniä ja antaa näin ollen yhtyeelle tilaa jännitteen luomiseen ja luovuuteen. Tutkinnosta saamani palaute mielessäni lähdin kohti kevättä. Hylkäsin vain hetken käyttämäni kovakumisen suukappaleen ja palasin takaisin vanhaan jo hyväksi toteamaani ja jatkoin sillä soundini etsintää

Asia, joka vaikeutti syksyisiä harjoituksiani oli käyttämieni saksofoninlehdyköitten huono saatavuus Suomessa, lisäksi niiden laatu vaihteli huomattavasti. Päätin ratkaista

asian opettelemalla hiomaan lehdykän tarpeitteni mukaiseksi, suukappaleeseeni sopivaksi. Tilasin internetin välityksellä USA:sta klarinetisti Ted Ridenourin lehdyntöstopaketin ja sen kanssa työskentely alkoi jouluna hyvin tuloksin. Tuntui, että tasapainottamalla lehdykän molemmat puolet, sain ”päreistäni” heti soivempia ja paremmin toimivia. Tammikuussa vierailin myös Tukholmassa, jonka paikallisesta saksofoniliikkeestä ostin suuren määrän käyttämiäni lehtiä (Vandoren V16) hieman jäykempinä #4. Jos lehti meni hioessa liian ohueksi ja liian helposti soivaksi, käytin lehtileikkuria ja leikkasin sen kärjestä hieman pois, jäykentäen lehteä kokonaisuudessaan. Tajusin myös Ted Ridenourin opastamana, että maksimoidakseen metodin hyödyn käyttämäni suukappaleen tulisi myös olla mahdollisimman symmetrinen. Suukappaleeni oli epäsymmetrinen ja olisi aika tehdä asialle jotain. Otin ystäväni suosittelemana yhteyttä saksofonisti Heikki Pohtoon, joka on kenties ainoa Suomalainen suukappaleisiin erikoistunut ja tarvittavan työstövälineet omaava ammattisaksofonisti. Hän symmetrisoi suukappaleeni raiteet ja käden käänteessä sointi parani huomattavasti. Koko tässä prosessissa suukappaleeni aukkokokoko suurentui hieman ja minulla alkoi tähän totuttelun aika. Keväällä etsin yhdistelmäni rajoja ja pohdin soundi-ihannettani. Harjoittelin paljon pelkän metronomin kanssa erilaisia sointukiertoja, kuten Charlie Parkerin kappaletta *Blues For Alice*. Palasin harjoittelussani myös koko soittourani alkuvaiheille ja aloin tutkia uudelleen Charlie Parkerin sooloista koostettua *Omni Book* -kirjaa. Palautin mieleeni sen alto-versiosta Parkerin loistavat soolot kappaleisiin *Confirmation* ja *Blues For Alice*.

Tutkin näihin aikoihin myös hieman 2000-luvun saksofonisti Mark Turnerin tuotantoa ja hänen idolinsa Warne Marshin tyyliä improvisoida. Tutustuin Yhdysvaltojen länsirannikolla kehittyneeseen jazzmusiikin ”West Coast” -tyylisuuntaan, joka ei ollut entuudestaan tuttu ilmiö minulle. Tämä oli niin sanottu vastasuunta bebop-tyylisuunnalle ja sen luojana pidetään pianisti Lennie Tristanoa. He soittivat usein pidempää ns. horisontaalista –linjaa sointuja tiheästi ilmentävän vertikaalisen beboplinjan sijasta. Heidän soittonsa oli myös pidätyväistä ”cool” –estetiikaltaan eikä se sisältänyt suuria tunneryöppyjä. Ehkä tämän vuoksi kiinnostukseni tätä estetiikkaa kohtaan lopahti nopeasti. Soittajat olivat teknisesti loistavia, mutta heidän soittonsa oli hieman liian ”kylmää” makuuni. Coltrane ja Rollins säilyivät minulle lyömättömänä kaksikkona. Tutustuin näihin aikoihin myös Elvin Jonesin John Coltranen kuoleman jälkeen tekemään materiaaliin. Hänen ja loistavien saksofonistien Steve Grossman ja David Liebman levyttämä *Live At*

The Light House oli erityinen suosikkini. Heidän soittonsa oli tuolloin ehkä hieman liian korkeatasoista minulle enkä tehnyt heidän soitostaan transkriptioita.

Perustin keväällä ystäväni kanssa myös pianottoman trion ja teimme yhden konsertin Turussa jazzklubi "Monk":ssa. Sävelsin ja sovitin tuota tilaisuutta varten kaksi uutta kappaletta, lisäksi versioimme muutamaa modernimpaa lainasävellystä. Innostuin paljon Jackie Mcleanin äkkiväärästä sävellyksestä *Little Melonae*. Soitin paljon myös tautajazz-konsertteja ja tuntui, että tekniikkani kehittyi hyvään suuntaan. Keväällä en harjoitellut paljoakaan "patterneja" vaan keskityin lähinnä linjan suoltamiseen ja se alkoi toimia. En ollut kuitenkaan soundiini täysin tyytyväinen ja minusta tuntui että olin, keskittytyäni pelkkään sisältöön ilmaisuni kanssa hieman lukossa. Aloin tekemään hengitysharjoituksia metronomin tahtiin uutena harjoitteluni osana ja sain tästä paljon apua. En kuntoillut tuona aikana paljoakaan, murehdin liikaa soittamisesta ja fyysinen kuntoni pääsi rapautumaan huonommaksi kuin aikoihin. Harjoittelin paljon, mutta se ei silti tuottanut sellaista tulosta kuin olisin halunnut. Olin jatkuvasti huolissani, kehitynkö tarpeeksi. B-tutkintoni meni kuitenkin keväällä mallikkaasti. Soitin siinä kappaleet *Giant Steps*, *Little Melonae*, *Weaver Of Dreams* ja *Blue In Green*. Erityisesti versiointimme kappaleesta *Blue In Green* toimi raadin mielestä hienosti sen onnistuneen draamankaa-ren ja runsaiden sävyjen vuoksi.

Tämä vuosi oli minulle eräänlainen Coltranesta erkaantumisen vuosi, sillä en kuunnellut hänen levytyksiään kovinkaan aktiivisesti. Löysin kuitenkin jälleen suunnattoman innostuksen hänen soittoaan kohtaan, Miles Davisin levyn *58 Sessions* myötä. Kuuntelin tätä levyä herkeämättä ja tajusin taas, mikä oli soundi-ihanteeni ja tykästyin hänen soittonsa lyyrisyyteen, tunteikkuuteen, virtuositeettiinsa, mutta ennen kaikkea loistavaan vahvaan soundiin.

Osallistuin myös aktiivioppilaan roolissa saksofonisti Rick Margitzan mestarikurssille. Hän valotti meille tapaansa harjoitella ja se tuntui myös minulle erittäin luontevalta harjoittelutavalta. Tajusin, että juuri tämän kaltaista metodologia olivat opettajani minulle alkuajoista lähtien tarjonneet ja, että harjoitteluni koostui samankaltaisista osasista. Patternit, soinnut, yläsävelsarjat, sävellajien sointuasteet, asteikot kaikilla eri variaatioilla ja intervallisuhteilla, niin helppoa se on.

Pääsin kesällä 2012 jälleen esiintymään Pori Jazz –festivaaleille uudella kvartetillamme Empyrean Emperors. Olin löytänyt ilmaisuni ja tuntui, että tuo konsertti meni hienosti. Päätin uudeksi ideologiakseni, että en halua olla saksofonisti, joka jättää kuulijan ilmaisullaan kylmäksi. Haluan soittaa tunteella ja maalata suurella pensselillä, laajalla väriskaalalla. Uusien soittajien liika kuuntelu oli tehnyt soitostani hieman kylmää, tasapaksua sekä väritöntä ja halusin jättää tuon ajan taakseni. Huomasin perinteestä ammentamisen tärkeyden. Olin tottunut suurempaan suokappaleen aukkoon ja tuntui, että sain soittimestani enemmän sävyjä kuin aikaisemmin. Palasin kesällä aikaisemmin tekemieni Coltrane transkriptioiden ääreen ja aloin kartuttaa sormiini uusia reittejä pattern-harjoittelun avulla (Kuvio 10).



Kuvio 10.

Erilaisten patterinien harjoittelu on minulle mitä luontevinta ja tällä tavalla löydän suurta mielenkiintoa harjoitteluun. Tätä kautta saan myös kaikki mahdolliset äänen variaatiot valikoimaani ja improvisointini voi olla näköistäni.

Miellyin suuresti John Coltranen *Coltrane's Sound* –levyyn ja aloin tutkia sieltä erityisesti kappaleen *Satellite* –sooloa. Kuuntelin keväällä ja kesällä myös paljon Chet Bakerin tuotantoa, kuten levyä *She Was Too Good To Me* ja Monica Zetterlundin levyä *Monicas Vals.*

6 Oman ilmaisuuden löytymisen vuosi 2012-2013

Viides opiskeluvuosi tuli tuoden mukanaan uudet kujeet. Olin hankkinut kesällä oman harjoitteluhuoneen ja soittoni oli siirtynyt astetta ammattimaisemmalle tasolle. Harjoittelin aktiivisesti, lähes päivittäin ja nautin suuresti tästä synnyttämästäni rutiinista.

Tutustuin yhä syvällisemmin aikaisemmin harjoittelemaani, lisäsin siihen uusia asioita, harjoittelin Bachia ja tekemiäni Coltrane-transkriptioita. Minulla ei ollut pääsääntöistä opettajaa tänä vuotena, mutta soitimme Olli Ojajärven kanssa aktiivisesti yhdessä ja kaavailimme mahdollista yhteistä yhtyettä. Hän kommentoi soittoani ja toimi minulle

opettajana. Eräs tärkeistä syksyn kysymyksistä oli, kuinka saada ääni muodostumaan pelkästä ilman suhinasta ja kuinka saada ääni ympäröityä tuolla ilmalla. Mietin tätä asiaa paljon harjoitellessani ja koetin saada aikaiseksi entistä paremman, ytimekkään, täyteläisen saksofonisoundin, jossa on sopivasti kirkkautta, tummuutta ja ilmaa läsnä.

Koetin harjoitellessani pitää leukani mahdollisimman liikkumattomana ja toteuttaa saksofonisti Jerry Bergonzin lanseeraamaa *“No embouchure embouchure”*-ideologiaa, eli ansatsitonta ansatsia (Bergonzi, Youtube), mikä mahdollistaa lehden vapaan värähtelyn ja entistä rikkaamman soinnin. Saksofonisteilla, minä mukaan lukien, saattaa olla taipumus noukkia ääniä erillisillä ansatsin muutoksilla ja halusin lopullisesti eroon tuosta pahasta tavasta, joka estää laajojen intervallien nopean soittamisen.

Harjoittelin aktiivisesti myös yläsävelsarjoja ja niin sanottuja vääriä sormituksia. Tämän avulla tein *“matching tone”* -harjoituksia eli harjoittelin saamaan ylä-äänistäni bb ja d yhtä suuria kuin ylipuhaltamalla saksofonin matalimman äänen bb yläsävelsarjojen kautta. Puhalsin ensin ylä bb:n ylipuhaltamalla matalimmalle äänelle sen toisen oktaavin ja sitten vaihdoin sille räätälöityyn sormitukseen. Tämän avulla huomasin puhalsin-ko ääniä väärin ja oli helppo korjata puhallus ja ansatsin rentous oikeaksi. Matalimman äänen kautta ylipuhaltamalla ylärekisterin ääniä ovat kaikki saksofonin läpät kiinni ja äänet ovat resonantteja suhteessa ylä-äänille räätälöityihin sormituksiin, jolloin putken pituus on huomattavasti lyhyempi.

Luin myös paljon erilaisista hengitysharjoituksista. Miellyin erityisesti harjoitukseen, jossa otan torsoni pohjalle asti ilmaa päästämällä vatsani rentoutumaan, jolloin tunnen erityisesti selkäni ja kylkiäni laajentuvan ja varsinaisen puhalluksen teen supistamalla syviä vatsalihaksia kohti selkärankaa. Minulle oli tärkeää huomata, kuinka paljon ilmaa keuhkoihini mahtuu. Tässä harjoituksessa on tärkeintä antaa keuhkojen tyhjentyä täysin, aina viimeiseen pihaukseen asti ja tämän jälkeen täyttää ne hengittämällä syvään suun kautta.

Aloin uudelleen harjoittaa Kenny Wernerin kirjasta *Effortless Mastery* oppimiani meditaatiokeinoja. Harjoitin myös ns. empatiameditaatiota, jossa pyritään herättämään yksilön empatiakyky, sekä hengityksenlaskentameditaatiota, jolla pystytään rauhoittamaan keho ja mieli. Tässä meditaatiossa lasketaan sisään hengityksellä yhteen, uloshengityk-

sellä kahteen. Pyrkimys on keskittää kehon energia hengityksen tunnusteluun, ajatus-toiminta laskemiseen ja vaipua syvään meditaatioon, jossa ajatustoiminta lakkaa, keskittyminen kohdistuu ainoastaan hengitykseen. Aloin ajatella elämää vain yhtenä hengitysharjoituksena, jossa tehtäväni on hengittää niin huolellisesti ja syvään kuin pystyn, näin ollen pitää mielenrauhaa yllä ja karkoittaa häiritsevät pelot koskien menestymisen paineita ja turhaa stressiä arkipäiväisistä asioista.

Aloitin myös säännöllisen kahvakuula –harjoittelun ylläpitääkseni lihaksistoni hyvinvointia. Halusin myös tietää kaiken soittamisen ergonomiasta ja tätä kautta pystyä maksimoimaan soittoni nopeuden ja ketteryuden. Tutustuin sattumalta saksofonisti/fysioterapeutti Maaret Nybergiin, otin häneen yhteyttä ja sovimme tapaamisen Espoon musiikkiopistoon. Hän opetti minulle vartalon tärkeiden osien, kuten lantio, hartiat, pää ja ranteet keskiasennot ja opetti minulle muutamia sormien motoriikkaa parantavia harjoituksia. Yhtäkkiä tiesin minkälainen tekniikka mahdollistaa vaivattoman ergonomisen soiton ja mikä parasta, voin jakaa tämän tiedon eteenpäin omille oppilaille.

Sain myös syksyksi pidemmän saksofoninopettajan sijaisuuden Tampereelta Pirkanmaan musiikkiopiston pop/jazz –linjalta ja oli mukavaa päästä tähänkin työhön paremmin käsiksi. Opetin noin kahtakymmentä oppilasta viikoittain syyskuusta lokakuun loppuun ja sain tehdä heidän kanssaan pitkäjänteistä työtä ja huomata kehityksen. Tässä vaiheessa opettajana toimiminen oli kuitenkin liiaksi aikaa vievää ja se vei minulta tärkeitä harjoittelutunteja. Huomasin olevani saksofonistina vieläkin siinä pisteessä, että päivittäinen harjoittelurutiini on minulle tärkeää.

Tänä syksynä soittoni kehittyi hyvää vauhtia. Tein transkriptiot kolmesta John Coltranen soolosta hänen Miles Davis –ajaltaan ja harjoittelin ne levyn kanssa. Soolot kapaleista *Love For Sale*, *Blue In Green* ja *Someday My Prince Will Come*. Harjoittelin samaan aikaan myös niin sanottua pentatonista soittoa. Esimerkkinä harjoittelin väärin tonaliteettien, kuten Fis-duurin soittamista C-duurin päälle. Harjoittelin sävellajien nelisointuja niin nopeasti kuin kykenin. Saatoin ottaa taustanauhaksi ”rytmikierron” B:stä ja soittaa siihen päälle ääniä ja sointuja F-duurista purkaen ne loogisesti maaliin. Kevätlukukaudella 2013, jossa tällä hetkellä olen matkaamassa kohti valmistumistani, olen kuunnellut paljon John Coltranen levyjä *Afro Blue Impressions*, *Love Supreme*,

Crescent ja *Live At Village Vanguard*, sekä syventänyt suhdettani 70-luvun alkupuolen Michel Breckeriin mm kuuntelemalla Hal Galperin levyä *Guerilla Band*, kuunnellut paljon Elvin Jones kvartetin levyä *Live At The Lighthouse* ja Steve Grossmanin albumia *Love Is The Thing*. *Crescent* -levyltä olen eritoten harjoitellut sooloja Coltranen sooloja kappaleisiin *Crescent* ja *Bessie's Blues* ja levyltä *Love Supreme* sooloa kappaleesta *Pursuance*. Nämä ovat olleet minulle tärkeitä ”näinkin voit soittaa” –esimerkkejä, joiden avulla pystyn aina palauttamaan mieleeni, jos olen unohtanut saksofonin soittamisesta jotain olennaista.

Olen siirtynyt erittäin jäykkiin ”Rico Jazz” #4,5 lehtiin ja soittoni on siirtynyt enemmän mielikuvatasolle. Olen ymmärtänyt, miten minun kuuluu puhalttaa saadakseni ulos niitä äänen värejä, joita haluan. Olen myös huomannut suukappaleeni mahdollistavan tämän kaiken. Olen oppinut kielittämään monipuolisemmin ja saan soittimestani ulos haluamiani asioita. Jännitteen kasvattamisen kanssa minulla on vielä paljon tekemistä, mutta onnekseni tiedän, kuinka tätä voi harjoitella.

Vuosi on ollut minulle mielenkiintoinen. Ennen joulua esiinnyin yhtyeellämme Empyrean Emperors Juttutuvan *Rytmihäiriö* -klubilla ja esiintyminen sujui todella mallikkaasti. Sain esityksestä paljon positiivista palautetta ja uskoa tulevaisuuteen. Sama positiivinen syke jatkui myös ennen joulua Metropolia Allstars –esiintymisessämme *Koko Jazz -klubilla*. Nyt keväällä aloitimme saksofonisti Olli Ojajärven kanssa yhteistyön ja esiinnyimme kontrabasson ja rumpujen säestyksellä eräällä yksityistilaisuudella saaden positiivisen vastaanoton ja myöhemmin esiinnyimme myös kumppanini näyttelyn avajaisissa. Esitimme kolme teosten pohjalta säveltämääni kappaletta, jättäen improvisaatiolle suuren roolin. Esiinnyin myös Markus Niittysen ja Pekka Sarmannon kanssa soittaen jazzstandardeja ja oli hienoa päästä soittamaan heidän kaltaistensa ammattilaisten kanssa. Olen myös sijaistanut saksofonisti Jussi Kannastetta loistavan orkesterin Ricky-tick Big Band harjoituksissa ja se on ollut todella kehittävä. Huhtikuussa nauhoitimme Empyrean Emperors –yhtyeellä myöhemmin julkaistavan EP:n.

7 Äänite-esimerkkien analyysi ja vertailu

Osioiden 7.1.1 ja 7.1.2 analysoin saksofonisooloni kappaleisiin *Speak No Evil* ja *Blues For Shoes*. Pyrin selvittämään yksityiskohtaisesti mistä aineksista soittoni koostuu, mikä on vahvaa ja missä olisi kehitettävää. Analysoin esimerkiksi käyttämäni äänivalintojen suhdetta pohjasäveleen ja sointumerkkiin, pohdin pidätys -> purkaus -ajatteluani ja soolojeni draaman kaarta. Analyysiini lukija saa lisää syvyyttä, jos hän samanaikaisesti seuraa liitteenä olevaa nuottikuvaa ja kuuntelee ääniteliitettä. Osiossa 7.2 vertailen näitä kahta sooloa keskenään ja teen johtopäätöksiä soittoni kehityksestä.

7.1 Analyysi

Seuraavassa analysoin saksofonisooloni Wayne Shorterin vuonna 1965 levyllä *Speak No Evil* säveltämään ja levyttämään jazzkappaleeseen *Speak No Evil* (Shorter 1965, *Speak No Evil*, Blue Note). Kappale on eräs Shorterin tunnetuimmista sävellyksistä ja kyseinen levytys on hänen tuotannosta arvostetuin. Teos on rakenteeltaan AABA, A-osat mitaltaan 14 tahtia ja B-osa 8 tahdin mittainen, eli yhteensä epätyypilliset 50 tahtia. Jazzmusiikissa tyypillisiä sävellysten kestoja ovat mm 12, 24, 32, 48 ja 64 tahtia. Tapa jolla saksofonisteja kannustetaan tähän teokseen improvisoimaan on horisontaalinen pitkän tähtäimen tyyli, eli ei soittamaan sointuvaihdoksia bebop-tyylisen vertikaalisesti vaan etsimään sointujen yhteisiä säveliä. Tässä kappaleessa erikoisetkin äänivalinnat ovat sallittuja ja dissonanssien kokeileminen on enemmän kuin suotavaa. Versioini kappaleesta äänitettiin vuonna 2010 C-tutkinnossani Metropolian Galleria-salissa ja pianoa versiossani soittaa Lassi Kouvo, bassoa Eero Seppä ja rumpuja Touko Ruokolainen. Liite 1), (Ääniteliite, raita 1)

Toinen analysoimani soolo on minun säveltämäni yhtyeen Emphyrean Emperors kappaleeseen *Blues For Shoes* (Tikka 2013). Kappale on 12 tahdin modaalinen eli tapauksessani pitkään sointuasteilla oloon perustuva Bb blues, jossa on jätetty tilaa soittajan äänivalinnoille ja harmoniaa minimalisoitu ja muokattu mielenkiintoisesti. Kappaleen rakenne on 12 tahtia pitkä ja se hakee muotonsa alkuperäisestä kolmen soinnun blueskaavasta. Tässä ensimmäinen aste, jolla pysytään neljä tahtia on luonnollisesti Bb13. Neljäs sointuaste Eb13 on korvattu alennetulle seitsemännellä asteella Ab13 ja tällä viivytään kaksi tahtia. Palataan kahdeksi tahdiksi takaisin ensimmäiselle asteelle Bb13 ja lopun tyypillisesti tapahtuvassa V-VI- kadenssissa (tahti/sointu) viides aste on kor-

vattu alennetulla seitsemännellä (Ab13) ja neljäs aste alennetulla kuudennella asteella (Gb13). Lopussa palataan kahdeksi tahdiksi ensimmäiselle asteelle Bb13. Tässä teoksessa pianoa soittaa Lassi Kouvo, bassoa Kaisa Mäensivu ja rumpuja Toon Verheyen. Kappale on äänitetty Musiikkitalon studiossa Niko Laasosen toimesta. (Liite 2), (Äänite-liite, raita 2)

7.1.1 *Speak No Evil*

Analysoitava soolo alkaa ääniteliitteen, raita 1, kohdasta 01:49-03:21.

Aloitan sooloni toistamalla ääntä g, joka sopii kappaleen aloittaviin sointuihin Cm ja Dbmaj#4 ollen soinnun Cm kvintti ja soinnun Dbmaj#4 tärkeä ääni #4. Kehittelen Cm-pentatonista rytmillistä ideaani äänillä g,f,es tahdit 1-4 purkaen lopulta tahdin 4 soinnun Dbmaj#4 ensimmäisen iskun jälkimmäiselle 1/8:lle äänelle g, joka on soinnun karakteriääni #4. Fraasi on idealtaan samankaltainen, kuin Wayne Shorterin alkuperäis-versiossa ja teen sen ikään kuin kunnianosoituksena hänelle. Yhden äänen toistossa soolon alussa on ideana saada ilmapatsas kohdistettua oikealla tavalla ja siten halua-man soundi aikaiseksi. Se on myös looginen minimalistinen tapa aloittaa soolo ja jättää soolon jatko mahdollisimman avoimeksi.

Tahdeissa 4-8 jatkan Cm-pentatoniseen asteikkoon pohjautuvan ideani kehittelyä puran 1/16-pohjaisen ideani tahdissa 8 soinnun Dbmaj#4 äänelle maj7.

Tahdeissa 9-10 käytän sointujen Em ja Cm päälle luontevasti Dmmaj7-pohjaista melodista horisontaalista ideaa, jonka aloitan jo tahdin 8 kolmannen iskujen toiselta 1/8:lta päättäen fraasin Cm-soinnun ääneen 9. Transponoin saman aihion suurtasekuntia alemmaksi Dm ja Bbm sointujen päälle, käyttäen Cmmaj7-murtosointua ja varioimalla sitä hieman rytmisesti. Lopetan fraasin tahdissa 11 soinnulle A7#4 käyttäen jazztraditiolle ominaista 1/16-trioli korukuviota äänillä 11,#11,11 ja #9, päättäen fraasin ääneen b7.

Tahdin 11 lopusta soitan harmonisen, horisontaalisen c-mollia hyödyntävän fraasin soinnun Bbm päälle päättäen tahdin 13 A7#4 äänelle #9 eli soinnun septimille g. Kaut-

taaltaan soolon alku sisältää heittäytymistä tilanteeseen, melodisten ideoiden kehittelyä ja horisontaalisuuden mahdollistavien sointujen yhteisien äänien käyttöä.

Johdatan fraasin tahdissa 14 päättäen soinnun Bbm sekstille, pitkään ääneen. Tätä seuraa tahdin 14 lopussa g7alt -tyyppinen sävelkulku(lähestymiskuvio), joka johtaa taitteen yli soinnun Cm kvintille purkautuen ensimmäiselle iskulle tahdissa 15. Jatkan tahdeissa 15 ja 16 Cm -pentatonisen asteikon horisontaalista käyttöä ja tahdin 16 loppuosaan soitan lyhyen g7alt -tyyppisen lähestymiskuvion tahdin 17 Cm-soinnun äänelle 11, johon heti iskulle fraasin päätän.

Tahdin 18 lopussa soitan kolmen äänen viittauksen g dom.dim patternia laskeutuen jännitteellisesti soinnun Cm duuriderssille.

Tahdeissa 19-21 aloitan 1/8-nuotteihin pohjautuvan jazzlinjan, joka ilmentää fm-sointua soinnun Dbmaj#11 päälle ja ääni b luo alajohtosävelen muodossa välidominanttitehon Cm-soinnulle. Päätän fraasin tahdissa 21 kolmannen iskun heikolle 1/8:lle äänen g kautta ääneen b, joka on soinnun maj7. Tahdin 22 aloitan samalla g - b sävelien toistolla, joista ääni b ei varsinaisesti sovellu Dbmaj#4-soinnun kanssa. Seuraavan äänivalintani ollessa d, muodostavat äänet g, b ja d kolmisoinnun g, joka ennakoii tahdin 23 sointua Em ja on sen ylä rakenne.

Äänenväri, jota tässä käytän on erittäin intensiivinen ja saa aikaiseksi suuren intensiteetin. Jatkan kahdeksasosien käyttöä tahdeissa 23 ja 24 viemällä modaalisen soololinjan sointuvaihdosten Em, Cm, Dm, Bbm läpi ja päättäen tahdissa 25 soinnun A7#4 äänelle #4. Kappaleen osioiden sisäisen dynamiikan vuoksi pienennän intensiteettiä tahdit 25-28 ja pidän viisi iskua taukoa ennen B-osaa, jotta jännite voisi kasvaa.

B-osan aloitan vertikaalisesti soinnun Am7b5 kolmannen iskun toiselta 1/8:lta käyttäen sen lokrista moodia. Tritonusdominantin Ab7 kohdalla käytän sen overtone moodia ja viivästyttän purkausta soinnulle Gm kahden iskun ajan jatkaen dominantin Ab7 soittamista tämän päälle. Puraan fraasin loogisesti Gm:n pieneen terssiin.

Tahdissa 33 soitan soinnun Fm päälle sointua Ebmaj7 ilmentävän fraasin, joka luo modaalisen, Fm7-soinnun ylärakennetta, ilmaisevan jännitteen purkaen vertikaalisesti soinnun Eb#11 ensimmäiselle iskulle ääneen bb.

Tahdeissa 37-40 soitan hieman tiheämmin käyttäen 1/16-pohjaista rytmillistä Cm-pentatonista horisontaalista ideaa ja päätän fraasin tahdissa 40 soinnun Dbmaj#4 ääneen #4.

Tahdin 40 lopusta aloitan ääneltä g tahdit 41-42 kestävän John Coltrane -tyylisen Cm 11 arpeggiokehityksen ja tahdissa 42 käyttäen äänen murtamistekniikkaa soitan sooloni korkeimman äänen f ja ajoitan tähän intensiteetin huipun. Ääni f on Cm11 murtosoinnun eli sointuarpeggion ääni 11.

Tahdeissa 43-44 käytän jälleen cm-pentatonista asteikkoa horisontaalisesti ja johdan linjan ennakoivasti tahdin 45 soinnun Em molliterassin g kautta äänelle 11.

Tahdissa 45 kokeilen rohkeasti D-duurikolmisointua sointujen Em ja Cm päälle päättävien äänelle 9. Seuraavat sointuvaihdokset Dm ja Bbm selvitän ensin käyttämällä Dm:n kohdalla pitkää 11-ääntä ja Bbm:n kohdalla soittamalla horisontaalisesti Gm-pentatonista skaalaa tahtiin 47 saakka. Tahdit 47-50 hiljennän volyyymiäni ja päätän sooloni soinnun A7#4 muunnosäveleen #5, joka olisi samalla seuraavan soinnun Bbm kvintti.

Tässä soolossa soitin A-osat ajatellen horisontaalisesti pitkää linjaa ja B-osan tulkiten sointuvaihdokset vertikaalisemmin. Soundissa minulla oli hieman vaikutteita Coltranelta, Rollinsilta ja pohjoismaisista freejazzsoittajista Jan Garbarekilta. Soittossani oli kuultavissa paljon freejazzmaisuutta, sillä sitä tuohon aikaan paljon soitin, mm yhtyeellä Nousu.

Äänen kohdistus olisi voinut olla tuolloin parempi ja ääni enemmän kasassa. Tuohon aikaan en ollut tutkinut äänen muodostamista juurikaan, se tuli vasta myöhemmin. Soololla ei ole selkeää draamankaarta, mutta sen intensiteetin huippu ajoittuu viimeiseen A-osaan tahtiin 42, jossa muodostan särkevän ylä-äänien f ja saan sillä energiataason kasvamaan.

Soitan A-osissa lyhyitä välidominanttipidätyksiä soinnulle Cm, mutta ne päättyvät aina iskulle, vaikka pidätystä voisi jatkaa huomattavasti Cm:n päälle ja ajoittaa purkauksen vasta soinnun loppuun. Tästä syystä käyttämäni alt-fraasit kuulostavat lähinnä van lyhyehköiltä lähestymiskuvioilta.

Soittoani ei oikeastaan voi luonnehtia pentatoniseksi, sillä asteikkomaisuus on sieltä liiaksi kuultavissa. Pentatoninen soitto on mielestäni luovaa sekunti, kvartti ja kvintti – intervallien käyttöä soitossa ja ns. väärien tonaliteettien käyttöä eri intervallisuhteissa sointumerkkiin nähden. Time-mielessä soitan 1/8-linjaa välillä hieman pulssista jäljessä (laidback) ja 1/16-pätkät suoraan juurikaan kielittämättä. 1/16-nuotteja en soita linjamaisesti ja "triolitime" eli kolme kahdeksasosaa kahden kahdeksasosan päälle soittaminen on minulle vieras käsite.

Hyvää soolossa on sen energisyys ja intensiteetti sekä murrettu ylä-ääni f (ten.sax g) tahdissa 42. Draamankaarellinen pidätys -> purkaus kehittäminen voisi kuitenkin olla enemmän läsnä ja äänivalinnat perustellumpia.

7.1.2 *Blues For Shoes*

Kappaleen melodia sijaitsee ääniteliitteen, raita 2, kohdasta [0:51-1:43]

Analysoitava soolo alkaa ääniteliitteen, raita 2, kohdasta [1:43-4:17]

Kappaleessa on vahva, viipyilevä ja kiireetön tunnelma. Aloitan sooloni traditionaalisesti hieman pulssista jäljessä (laidback), kaikessa rauhassa saattaen ilmapatsaani kohdistuksen haluamakseni ja tutkimalla ensimmäiset kaksi tahtia (2-3) sekunti- ja kvartti – intervalleja ja päätän ensimmäisen fraasini tahdissa 3 tyylikkäästi sointua kuvaten Bb13 tritonus-fraasilla äänillä 3 ja b7.

Seuraava fraasini tahdissa 4 on hitaahkolle bluesille ominainen triolipohjainen, jossa vuorottelen bb-mixolydyisen moodin eri intervalleja, aina kvinttiin palaten ja lopulta tahdissa 6 ohjaan linjan soinnun Ab13 septimin kautta sen perusääneen. Soitan soolon alussa pehmeällä ilmapalla soundilla dynaamisesti hiljaa, nautiskellen ilmavuudesta jota soundiini saan.

Tahdissa kahdeksan varioin trioleja ja tasaisia 1/8-nuotteja päättäen tahdissa 9 fraasini soinnun Bb13 kvintille pitkään ääneen. Olen harjoitellut soittamaan 1/8-linjaa niin, että jatkan äänestä johon jäin ja tässä tapahtuu niin. Se antaa improvisaatioon loogisen kuulokuvan ja tunteen siitä, että kertoo jotain. Soinnun Bb13 kvintti f on seuraavan soinnun Ab13 seksti ja jatkan loogista linjaani tällä äänellä.

Seuraavaksi käytän osaa pentatonisesta sekunti-kvartti -patternista, päätän linjan soinnun Ab13 ääneen 11 ja transponoin pentatonisen ideani soinnulle Gb13 päättäen linjan pitkään ääneen 11 ja jatkan tätä ääntä yhteensä kuusi iskua. Ääni b jatkuu tahdissa 12 neljä iskua soinnun Bb13 päälle muodostaen jännitteen ja ikään kuin tarkistaen kuulvatko muut soittajat, minkä äänen valitsin. Tämä ääni muodostaa dominanttisen jännitteen muistuttaen soinnun F7 b5 ääntä. Tahdissa 13 päätän tämän pidätyksen kuitenkin kahden iskun tauolla, heittämällä pallon yhtyeen muille jäsenille ja palaten tonaliteettiin konsonoivasti äänillä 8 ja b7.

14-15 soitan kaksi tahtia 1/8-linjaa soinnun Bb13 ylärakenteessa välidominanttisella tunteella, käyttäen ääniä f,gb ja ab joita ajattelen soinnun F7 muunnesävelinä b9 ja #9 ja ohjaan linjani bebopmaisesti, purkaen soinnun F7 soinnun Bb13 terssille d. Tahdissa 16 jatkan linjaani äänestä d ja kuljetan sen sointua Bb7 ilmaisten tahtiin 18 tehden Eb7 –tyylisen triolipidätyksen soinnun Ab13 päälle ja purkaen pidätyksen tahdin kolmannelle iskulle ääneen ab.

Tahdeissa 20-21 soitan jälleen F7b9#9 –tyylisesti soinnun Bb13 päälle ja puran linjan ääneen 8. Kuljetan linjan tahdissa 22 soinnun Ab13 äänelle 8, kehittelen linjaa pentatonisesti ja päätän tahdissa 23 toisen iskun toiselle 1/8:lle pitkään ääneen 13, joka on äänenkuljetuksellisesti myös seuraavan soinnun Bb13 ääni 11.

Tahdin 24 pidän taukoa ja tahdissa 25 soitan dominantti F7#5-fraasin ja puran linjan soinnun Bb13 terssille d ja jään makaamaan sen kvintille f. Tahdissa 27 teen uuden purkauksen soinnun priimille. Tahdissa 28 aloitan trioleita hyödyntävän linjan, jossa soitan tritonius-intervallia, luoden jännitettä kulkien soinnun Eb7 kautta soinnun Ab13 kvinttiin. Tämän jälkeen kuin tyhjästä, soitan ensimmäisen pentatonisen 1/16-nuottilinjani, jossa alaspäin kulkien suoritan pidätyksen sointujen Db, Gb ja Ebm kautta

purkaen soinnun Ab13 nooniin. Tämä ääni eli bb on seuraavan soinnun Bb13 perusääni ja näin ollen äänenkuljetuksellisesti perusteltu valinta. Fraasin muoto on John Coltrane –vaikutteinen ja miellyttää minua suuresti.

Tahdeissa 32-33 soitan ensimmäisen äänenkuljetuksellisesti ”four note grouping” - tyyliä edustavan doubletimefraasini, eli linjan joka jakaantuu neljän äänen ryhmiin ja tässä tapauksessa ilmentää harmonisesti sointuvaidosta Cm-F7-Bb7, purkautuen äänelle bb. Tämä johdattaa tahdin 34 soinnulle Ab13, johon soitan pentatonisen sekuntikvartti –idean. Saman tyyllisen fraasin soitan myös tahdin 35 Gb13 –soinnun päälle.

Tahdeissa 35-39 lisään hieman jännitettä soittamalla taitteen yli timen vastaisesti, muokaten 1/8-linjan trioli-linjaksi (trioli-time), säilyttäen kuitenkin kielityksen joka toisella kahdeksasosalla, näin syntyy polyrytmisen jännite. Linja pohjautuu soinnun F7 alterointiin (alt) ja kromatiikkaan. Päätän kuljetuksen tahdissa 39 John Coltranelta opimallani tyyllillä oktaaveihin.

Tämän jännitteen jälkeen pidän tahdin mittaisen tauon, joka tuntuu pitkältä ja tahdissa 41 soitan edelliselle fraasilleni lyhyehkön pentatonisen doubletimevastausfraasin. Tahdissa 42 soinnun ollessa Ab13 vastaan tähän lyhyeseen fraasiin uudella lyhyellä pentatonisella fraasilla ja päätän soinnun noonille. Vastaan tähänkin fraasiin samantyyppisesti ja annan jännitteen kasvaa. Tahdeissa 44-45 soitan pidemmän konsonoivan doubletimefraasin ilmentäen harmoniaa ja muodostaen soinnun Bb13 päälle dominanttisen tunteen. 46-48 päätän fraasini pentatonisesti Bb13 äänelle #9, joka bluesille ominainen sävy.

50-54 luon jännitettä käyttämällä triolitimea ja nostamalla rekisterin korkeimpaan altisimorekisteriin, käyttäen kuitenkin konsonoivia ääniä. Tämä vaikutte tulee saksofonisti John Coltranen tavasta soittaa bluesia ja toimii hyvänä kontrastina 1/8 tai 1/16 –jazzlinjalle.

Sooloni kaaren huipennus tapahtuu kuitenkin viimeisen kierron aikana, kun teen suurempia pidätyksiä, suhteessa pohjasäveliin. Tahdissa 62 aloitan tahtiin 63 kestävän kromaattisen 1/16-fraasin. Tämän jälkeen tahdeissa 64-66 lisään dissonanssia soittamalla pentatonisen pidemmän tuplanopeuslinjan, jossa kuljen käyttäen neljän nuotin

ryhmiä es-mollin kautta, es-duuriin, bb-duuriin, d-duuriin, f-duuriin, bb-duuriin tästä Ab13:sta päälle es-duuriin, sitten pentatonisella kvartti-sekunti muodolla gb-duurin kautta Ab13:sta perusäänelle ab. Tahdissa 67 soitan Ab13:n päälle ensin fm-pentatonisesta asteikosta tulevan muodon ja päätän fraasin a-duuriin. Tämä luo jännitettä ja johtaa ikään kuin alakautta takaisin ensimmäisen asteen Bb13-soinnulle.

Tahdissa 68 aloitan pentatonisen triolitimepidätyksen, jossa käytän ensimmäistä kertaa tässä soolossa ns. falsefingering –tekniikkaa, jossa soitan saman äänen perätysten käyttämällä jälkimmäisessä väärää sormitusta. Soitan ensin eb-duuripohjaisesti Bb13:n päällä tehden validominantin Ab13:sta ja tämän päällä vaihdan linjani sideslipping tyyliin e-duuriin, tuoden sen lopuksi takaisin kotisävellajiin ab-mixolydyiseen, kohde säveleen pieneenseptimiin.

Tahdissa 71 rauhoitan soittoni ja annan intensiteetin laskea. Päätän sooloni tyylikkäästi triolipohjaiseen blues-fraasiin.

7.2 Vertailu

On mielenkiintoista huomata, kuinka paljon enemmän sisältöön liittyvää analysoitavaa tässä jälkimmäisessä soolossa (ääniteliite, raita 2) suhteessa vanhempaan (liite3, raita 1) oli. Tämä johtuu varmasti tiedon ja taidon lisääntymisestä.

Speak No Evil soolossa improvisaationi oli hieman ”laatikkomaista”, pidätys -> purkaus –ajatteluni ei ollut vielä kehittynyt. Heinrich Neuhausia lainaten: *Teknisesti huonolla soittajalla on olemassa vain seurauksia ilman syitä* (Neuhaus, 1986, 15). Päätökset tapahtuivat säännöllisesti iskulle ja pidätykset olivat lyhyehköjä ja lyhykäisyydessään laimeita.

Blues For Shoes –soolossa pidätyksen määrä kasvaa hiljalleen ja rahkeita riittää kuuden kierron virkeään bluesimprovisaatioon. Purkaukset tapahtuvat tässä soolossa harvoin iskulle ja tähän asiaan olen kuluneena vuotena eritoten paneutunut. Soitan usein ensimmäisen sointuasteen päälle sen dominanttia eli ajattelen esimerkkinä c-duurin päälle g7-sointua ja täten pyrin pitkittämään pidätystä ja myöhästyttämään purkausta.

Tässä soolossa äänivalinnat ovat hyvin perusteltuja ja äänet joihin fraasini päätän ovat usein yhteensopivia seuraavien sointujen kanssa.

Speak No Evil –soolossa pidin suhteellisen vähän taukoja, enkä antanut paljoakaan tilaa säestysryhmälleni. Soolossa (Ääniteliite, kappale 2) taas pidän enemmän taukoja, jotta fraasini jäsentyisivät paremmin ja jätän joitakin fraaseja ratkaisematta, jotta yhteeni voisi reagoida niihin. Tämä on kappaleen tunnetilaan sopivaa hienovaraista soittajien keskinäistä kommunikaatiota.

Soolossa yksi käytin pientä suukappaletta #5, kevyttä lehteä "LaVoz mediumhard" ja ergonomisesti huippuunsa vietyä Yamaha-saksofonia. Ilmapatsaani ei ollut hyvin kohdistettu eli fokusoitunut ja sisäänhengitykseni ei ollut niin aktiivista mitä se voisi olla. Soolossa kaksi käytin huomattavasti suurempaa suukappaletta #6** ja jäykempää lehteä, Rico Jazz 5. Sisäänhengitykseni oli huomattavasti aktiivisempaa, ilmapatsas hyvin kontrolloitu. Kun halusin sain aikaiseksi ilmapatsaa äänenväriä, pystyin myös fokusoimaan äänen voimakkaaksi ja kirkkaaksi. Soolossa 2 soundini pääsee mielestäni oikeuksiinsa. Ilmapatsaan fokusoiminen on avain raskaalla suukappale-lehtiyhdistelmällä taipuisasti soittamiseen. Nautin siitä, ettei äänen muodostaminen ole yhdistelmälläni liian helppoa, mikä mahdollistaa myös tukevan ylärekisterin. Liika helppous vaikuttaa mielestäni negatiivisesti suhteessa lopputuloksen kuulokuvalliseen persoonallisuuteen ja karsii soundista jotain tärkeää pois.

Soolon yksi saksofonisoundi on enemmän pohjoismainen kuulas rouhea freejazz-soundi ja soolossa kaksi persoonallisen sävykäs, kirkas mutta tumma, Coltrane-traditiolle uskollinen ääni, jollaista tämän päivän jazzmusiikissa harvemmin kuulee ja, jossa on ripaus swing-aikakauden tenoristeilta peräisin olevaa savuisuutta.

Soolossa 1 teen tuolle aikakaudelleni ominaisesti sooloni draamankaarellisen huipun soittamalla särkevän korkean äänen tahdissa 42, johtuen soittoni ketteryyteen ja nopeuteen liittyvistä hankaluuksista. Soolossa 2 muodostan sooloni draamankaarellisen huipun soittamalla tiheästi ja dissonoivasti suhteessa vallitsevaan sointuun ja kontrastisesti säestävää yhtyettä kohtaan tahdeissa 64-67. En ole kuitenkaan täysin hylännyt tuota ensimmäisen soolon tapaa. Välillä on hyvä soittaa särkevä korkea pitkä-ääni ja

antaa yhtyeen luoda lisää intensiteettiä. Sekin on siis hyvä ja luova tapa tehdä sooloon huippu.

Erilaisia teknisiä "pattern" -harjoituksia tekemällä olen myös kehittänyt melodisten ideoideni transponointikykyä. Soolossa yksi oli melodisen idean transponointia erityisesti sointuvaihdosten Em, Cm ja D, Bbm kohdalla. Soolossa kaksi oli idean transponointi, kuitenkin huomattavasti vahvempaa, erityisesti sointuvaihdosten Ab13 ja Gb13 kohdalla ja näistä huomaa informaation lisääntyneen ja äänten kvaliteetin parantuneen.

Soolossa yksi soitan enimmäkseen leijailevia fraaseja sykkeen päällä, enkä juurikaan jazzlinjaa. Soolossa kaksi on linjan määrä huomattavasti lisääntynyt ja intellektuellisuus äänivalinnoissa havaittavissa. Tässä soolossa on linjojen sisältä löydettävissä harjoitteliani "pattern" -pohjaisia asioita ja olen tietoisesti välttänyt niiden soittamista liian harjoitellun kuuloisesti symmetrisinä irrallisina asioina. Minulle on erittäin tärkeää, että soittoni kuulostaa improvisoidulta ja haluan, että se myös on aidosti sitä. Pienet virheet eivät haittaa kokonaisuudessa, jos mahdollisuutena on löytää linjalle jokin uusi ja mielenkiintoinen ratkaisu.

Soolossa yksi on pentatonisuus vain yksi asteikko, soolossa kaksi se on enemmänkin minun soundini, se mitä intervaleja soitossani käytän. Siinä on jokseenkin hektinen rauhaton tunnelma verrattuna sooloon kaksi. *Blues For Shoes* soolossani maltan käyttää sooloaikani harkitusti, nauttia pienistä nyansseista soundissa ja antaa soololle mahdollisuuden kehittyä ja kasvaa. Se ei ole irrallinen kappaleesta vaan sopii hyvin sen vallitsevaan tunnetilaan. Soolossa kaksi olen myös pystynyt hyödyntämään paljon siitä, mitä olen mm John Coltranen sooloja tutkimalla oivaltanut. Soittoni on myös estetiikaltaan perusteltua ja fraasit ovat keskenään tyylinmukaisia.

Käytän soolossa kaksi suoraa puhallusta ja päätän äänet toisinaan koristeelliseen esteettiseen Dexter Gordonin ja hänen aikalaisiensa lanseeraamaan bebop-vibratoon eli pieneen heleeseen usein pitkien äänien lopussa. Soolossa yksi on havaittavissa freejazz-tyylinen vibrato joka hallitsee koko ääntä ja ei estetiikaltaan sovellu luontevasti käytettäväksi sävellykseen *Speak No Evil*.

Soolo kaksi on myös teknisesti huomattavasti sooloa yksi edellä. Siinä ns. "out"-soitto tapahtuu 1/16-fraaseissa tuplanopeudella neljän äänien ryppäissä ja tätä ei ole teknisesti helppo toteuttaa, ottaen huomioon studio-tilanteen epäluontevuuden. Soolossa yksi ajattelen usein vallitsevan soinnun asteikkoa, kuten Cm-soinnun kohdalla c-jazzmollia. Soolossa kaksi taas ajattelen ensimmäisen sointuasteen päälle viidennen asteen dominanttisointua (lisäsävelillä varustettuna tai perusmuodossaan), joka purkautuu ensimmäiselle asteelle. Voin käyttää pitkän toonikan eli ensimmäisen asteen soinnun päälle myös erilaisia lisäsointuja eli superimpositioita, joiden avulla voin halumaani vaihtoehtoista reittiä kuljettaa linjani kohdesäveleen.

8 Yhteenveto

Työni alkuosassa kävin läpi opiskeluvuodet 2008-2013 Metropoliasa narratiivisesti reflektoiden ja työni toisessa vaiheessa analysoin ja vertailin saksofonisoolojani kappaleisiin *Speak No Evil* ja *Blues For Shoes*. Nyt on aika siirtyä työni viimeiseen osaan eli aikaisempien osien yhteen linkittämiseen ja varsinaisiin tutkimuskysymyksiini vastaamiseen. Vastaan kysymyksiin kuinka saksofoninsoittoni on kehittynyt opiskellessani Metropoliasa vuosina 2008 - 2013 ja etsin vastauksia siihen, millaiset harjoitteet ovat minulle parhaiten soveltuneet ja kuka olen musiikilliselta identiteetiltäni. Kerron myös mikä on suunta, johon haluan soittoni tulevaisuudessa kehittyvän.

8.1 Kuuluuko vuosien teemat soitossani ja miten olen tähän päivään päätenyt

Vuosien teemat kuuluvat selkeästi äänite-esimerkeissä (Ääniteliite, raita 1 ja 2) ja on ollut hienoa huomata, kuinka Metropoliasa opiskeluni ajan olen ollut kulkemassa kohti tätä pistettä, jossa nykyään olen. Huomasin, että instrumenttiopettajieni harjoittelumetodit olivat keskenään hyvin samankaltaisia, painopiste vain eri asioilla omien esteettisten mieltymyksiensä vuoksi. Heidän avullaan minulle on kehittynyt säännöllinen harjoitusrutiini, mihin olen ottanut vaikutteita heidän kaikkien metodeistaan ja sooloni *Blues For Shoesiin* onkin mielestäni hyvä osoitus kovasta harjoittelusta.

Pietilä oli Metropolia-aikani ensimmäinen opettaja ja hänen oppinsa antoivat alkusysäyksen systemaattiselle saksofoninsoiton harjoittelukselle. Hän opetti minulle ensim-

mäisen säännöllisen harjoittelurutiinin ja kannusti hyvään työmoraalin. Asiat joihin toistuvasti palaan harjoitellessani ovat usein Pietilän minulle opettamia.

Hän opetti minulle monia hyviä harjoituksia koskien intervalli- eli ääntenvälimatkaharjoituksia, tutustutti minut sointujen ylärakenteisiin ja opetti muodostamaan ensimmäiset omat patternit. Tästä kaikesta on ollut minulle vuosien saatossa suuri apu ja erityisesti patternit ovat nykyään keskeisessä roolissa harjoitusohjelmassani. Jonkun asian tuntua saksofonilla vaikealta tai epäergonomiselta muodostan siitä patternin ja tätä kautta omaksun uuden asian nopeasti. En kuitenkaan halua, että improvisaationi kuulostaa symmetriseltä patternimaiselta, vaan pyrin piilottamaan harjoitusmetodini käyttämällä niistä linjojeni sisällä vain pieniä osia

Olli Ojajärvi oli minulle opettaja, joka osasi esittää asiat juuri oikealla tavalla, oikeaan aikaan ja valaa minuun itsevarmuutta. Saadessani hänet kolmantena opiskeluvuoteni pääasialliseksi opettajakseni alkoi kehitykseni edetä suurta vauhtia ja hän sai minut omaksumaan monia Pietilänkin painottamia asioita. Hän kannusti minua keskittymään harjoittelussani pieniin osasiin kerrallaan, tämä vapautti minua henkisesti ja sain soittoonni lisää rauhaa.

Speak no Evil –soolo (Liite 1), (Ääniteliite, raita 1) on esimerkki vuoden 2010 varhaisesta mieltymyksestäni pentatoniseen moderniin improvisaatioon. Ojajärvi jakoi minulle mielipiteitään pentatonisesta jazzimprovisaatiosta ja ymmärsin pitäväni avoimesta kvartteja, kvinttejä ja sekunteja traditionaalsiin fraaseihin sekoittavasta improvisaation soundista. Ojajärvi myös opetti minulle jännitteenluontikeinot ja painotti soolon dramaturgian merkitystä.

Ojajärven jännitteenluontiopit tulivat kohdallani todelliseen tarpeeseen ja niihin pureutumalla olen kyennyt muodostamaan sooloihini draamallisia kaaria ja saamaan aikaiseksi tunteen, että sooloni on etenemässä kohti jotakin.

Ari Jokelainen opetti minulle paljon jazz-musiikin fraseerauksesta ja osaltaan monipuolisti ilmaisuani lähemmäksi tapaani puhua. Lisäksi harjoittelemalla sormien ja kielen synkronointia opin myös teknisesti vahvemmaksi soittajaksi. Tämän ansiosta olen saa-

nut lisää informaatiota soittooni ja pyrin nykyään käyttämään kielitystä monipuolisesti, pehmeästä huomaamattomasta perkussiivisen voimakkaaseen.

Blues For Shoes -soolossa on mielestäni kuultavissa *Speak No Evil* -sooloon verrattuna monipuolisempaa ilmaisua. Soundin, kielityksen ja ajoituksen leikkisää variaatiota ja minulle niin mielekkäiden pentatonisten intervallien käyttöä. Tavoitteeni tänä päivänä on monipuolisessa kokonaisvaltaisessa ilmaisussa, jossa eläytyminen teoksen vallitsevaan tunnetilaan on olennaista ja soolossani *Blues For Shoes*iin on kuultavissa tätä. Soittourani alkupuolella jazzsoittoni ei sisältänyt juurikaan sointujen äänistä muodostettua linjaa, mutta se saattoi sisältää hyviäkin lyyrisiä melodisia ideoita, joissa tunne oli voimakkaasti läsnä. Keskittyessäni Metropolia-aikanani pääasiallisesti tiedolliseen ja taidolliseen kehittymiseen huomasin unohtaneeni tuon tunteiden ilmaisun tärkeyden. Keväällä 2012 kuitenkin havahduin tähän ja aloin aivan tietoisesti kehittää tätä osaluuetta itsessäni. Olen nyt siis matkalla kohti kokonaisvaltaisempaa itseilmaisua.

Reflektoinnin avulla huomasin etenkin alkuvuosina vältelleeni epämukavuusalueitani. Opintojeni alkuvaiheessa ajattelin karrikoiden, että mestarisoittajat ovat syntyneet kyyllä soittaa nopeasti ja teknisesti suvereenisti. Suhteellisen nopeasti kuitenkin oivalsin, että he ovat vain harjoitelleet sitä ahkerasti ja minä en ollut. Tämän vuoksi on tärkeää harjoitella aktiivisesti niitä asioita, jotka eivät vielä tunnu luontevilta ja vahvistettava jo olemassa olevia vahvuuksia. Omien soolojen nuotintaminen äänitteiltä myös vahvistaa suhdetta omaan soittoon ja auttaa ymmärtämään, missä menee vikaan ja mikä on vahvaa. Oman persoonallisen soittotyylinsä aikanaan omaa soittoaan nuotintamalla kehitti loistava bebop-trumpetisti Clifford Brown ja olen huomannut, että nuotintamalla soittoani pystyn ymmärtämään musiikillista identiteettiäni paremmin.

Kuluneen viiden vuoden kuluessa olen kyennyt muodostamaan itselleni *vahvuuksiani korostavan harjoitusmetodin*, joka on johtanut minut osaamisessa tilanteeseen, missä nyt olen. Opiskellessani Metropoliasa huomasin, että harjoittelussa on tärkeää keskittyä 100-prosenttisesti heti ensi hetkistä lähtien ja ajallisesti ei ole olemassa oikeaa harjoittelun kestoa. Hengitysharjoitukset ja yläsävelsarjojen harjoittelu ovat olleet jälkepäin ajateltuna hyvä apu vilkkaan mieleni rauhoittamiseen ja niiden avulla saan enemmän irti harjoitteluajastani ja voin olla itseäni tyytyväisempi. Minulle toimiva seuraava askel on harjoitella saksofonitekniisiä asioita, kuten sävellajien nelisointuja ja erilaisia

patterneja sekä asteikoita eri intervallisuhteissa. Tätä kautta saan keskittymiseni säilymään ja mikään äänien yhdistelmä ei tunnu sormiini epäluontevalta.

Harjoittelen ensin hitaalla tempolla soittaen dynaamisesti hiljaa ja vähitellen lisään nopeutta ja äänen tasoa. Otan mukaan erilaiset kielitykset ja saan harjoiteltua tärkeää kielen ja sormien välistä yhteyttä. Keskittymällä tekemään harjoitukset huolellisesti, itselleni sopivalla vaikeusasteella unohdan arkiset ongelmat mahdollistaen itselleni pääsyn virtaustilaan (Csikszentmihalyin 2005, 68-73).

Tilanteessa, jolloin nuotinnan jonkun toisen sooloa on tekniikkaharjoittelu luontevaa korvata tuon transkription harjoittelulla. Tekniikkaharjoittelussa metronomi on soittajan paras ystävä. Kaivattua vastapainoa jazzmusiikin harjoittelulle on Johan Sebastian Bachin teoksien huilulle ja sellolle harjoittelu. Tämän jälkeen on luontevaa harjoitella näiden teknisten harjoitteiden avulla improvisoimista jazzkappaleisiin keskittyen erityisesti johonkin itselle vaikeaan sävellajiin tai soittaen kappaletta kaikissa sävellajeissa. Apuna voi käyttää metronomia, taustanauhoja tai rumpupohjaa sekä nuottikuvaa soitettavasta kappaleesta. Sointumerkkejä seuraamalla saan alusta alkaen opetettua itseni soittamaan oikeita asioita oikeisiin kohtiin ja kykenen tuomaan uusia sisällöllisiä ideoita päivittäiseen soittooni nopeammin. Harjoittelun tulee olla mielestäni tietoista itsensä kehittämistä eikä sattumanvaraista ”sinnepäin” tekemistä. Harjoittellessa improvisaatiota on myös tärkeää harjoitella tietoisesti draamankaaren muodostamista, jännitteen kasvattamista ja kappaletta kaikissa sävellajeissa harjoitellessakin pyrittävä tähän. Minulle vaihtoehtoinen hyvä improvisaation harjoittelutapa on myös soittaa jonkun mielestäni hyvän äänitteen päälle ja pyrkiä omaksumaan siinä soittavien ilmaisua. Jos minusta tuntuu, että oma ilmaisuni on lukkotilassa auttaa free-soittaminen vapauttamaan tästä lukkiutumisesta. Harjoittelun pyrin lopettamaan onnistumisen tunteeseen ja harjoittelu-aika määrittyy sen mukaisesti, tilannekohtaisesti. En halua opettaa itselleni negatiivisia ajatusmalleja suhteessani saksofoninsoittoon, joten on tärkeää tiedostaa milloin harjoittelu ei ole kannattavaa. Harjoittellessa on myös tärkeää harjoitella tunteiden ilmaisua ja hyvä keino on yrittää saada itsensä liikuttumaan soitollaan. Jos ei itse liikutu soitostaan, niin kuka sitten liikuttuisi.

8.2 Loppusanat

Soittoni on Metropolia-aikanani kehittynyt raakileesta kohti kypsempää itseilmaisua ja voin olla siihen entiseen verrattuna tyytyväisempi. Harjoittelu on kantanut kohdallani hedelmää ja voin luottaa mielikuvaani soittamisesta yhä vahvemmin. Vuonna 2008 minulla ei ollut soitostani minkäänlaista mielikuvaa ja ailahtelin soundillisesti paljon. En ollut silloin miettinyt minkäläistä soundia konkreettisesti saksofonistani haen, enkä ollut pohtinut soittoni sisältöä tarpeeksi kriittisesti ja filosofisesti. Minun oli harjoiteltava päivittäin, jotta muistaisin miltä edellisenä päivänä kuulostin ja pohdittava tarkkaan vastasiko se haluamaani. Jatkamalla tätä prosessia tarpeeksi intensiivisesti ja pitkään olen kyennyt muodostamaan monia tärkeitä mielikuvia virheellisten vanhojen mallien korjaamiseksi. Olen halunnut siis yhä enemmän tulla ulos mukavuusalueeltani, kehittää havaitsemiani ongelmakohtia ja päästä tätä kautta kasvuun soittajana.

Vuonna 2008 olin kokematon esiintyjä ja esiintymistilanteella saattoi olla suoriutumiseni suuri positiivinen tai negatiivinen vaikutus. Ottamalla mukaan mielellisen harjoittelun meditaation avulla olen kyennyt parantamaan paineensietokykyäni ja pystyn soittamaan nykyään huomattavasti aikaisempaa tasaisemmin omalla tasollani. Tasaisuus on tärkeä hyvän soittajan piirre ja haluan tulevaisuudessa kehittyä yhä tasaisemmaksi varmaksi soittajaksi. Pystyn jo nykyäänkin luottamaan itseeni stressaavissakin soittotilanteissa ja tiedän, että selviydyn, mutta haluan tulevaisuudessa tuon ominaisuuden olevan entistäkin vahvempi. Soittosisällöllisesti minulla on tulevaisuudessa vielä paljon kehittymisen varaa. Draamankaarellinen ajatteluni on vasta alkutekijöissään ja uskon sen noin neljän vuoden kuluttua olevan haluamallani tasolla.

Soolojeni nuotintaminen ja analysoiminen oli uutta minulle ja koen, että siitä on ollut paljon apua musiikillisen identiteettini ymmärtämisessä. Tulen jatkossa äänittämään aktiivisesti harjoitteluani ja nuotintamaan sen parhaita osuuksia muodostaen niistä omaa persoonallisuuttani hyödyntäviä etydeitä.

On varmaa, että tulen jatkossakin säännöllisesti katsomaan ajassa taaksepäin itsereflektoinnin avulla. Se auttaa jäsentämään omaa menneisyyttä ja huomaamaan tärkeät syy – seuraus –suhteet.

Kiteyttääkseni opettajieni vaikutuksen soittooni huomasin reflektoinnin kautta, että Esa Pietilä esitteli minulle mistä aineksista voisin soittoni sisällön koostaa, Olli Ojajärven

avulla tajusin missä järjestyksessä näiden elementtien kuuluu soitossa ilmetä ja Ari Jokelaisen avulla ymmärsin miten nämä asiat voisi artikuloida näköisekseni kokonaisuudeksi.

Metropoliassa opiskelu on siis kehittänyt soittamisestani todellista soittoa, jossa saksofonista ulos tuleva ääni heijastaa minun arvojani ja sitä kuka minä olen. Äänen sävyt, äänivalinnat ja kaikki soiton elementit heijastavat nykyään sitä, että olen yhtä soittoni kanssa. Sooloni *Blues For Shoes* –kappaleeseen (Ääniteliite, raita 2) näyttää hyvin kuka on tämän päivän saksofonisti Jarno Tikka.

Lähteet

Bergonzi, J. 2009. Jerry Bergonzi On Reeds and Embouchure. Viitattu 25.4.2013.
<http://www.youtube.com/watch?v=RgL5Wao77Ik>

Boud, D., Keogh, R. & Walker, D. 1985. Reflection: turning experience into learning. 7. Lontoo: Kogan Page. New York: Nichols Publishing Company.

Csikszentmihalyin, M. 2005. Flow – elämän virta: tutkimuksia onnesta, siitä kun kaikki sujuu. Englanninkielinen alkuteos Flow. 1990. Suomentanut Ritva Hellsten. 68-73. Helsinki: Rasalas.

Dunderfelt, T. 1990. Elämänkaaripsykologia. 92-99. Kolmas p. Porvoo: Wsoy.

Jokelainen, A. 2.2.2012. Cannonballin soolo. Vastaanottaja Jarno Tikka. [Sähköpostiviesti]. Viitattu 25.4.2013.

Jyväskylän yliopiston koppa-sivut. 2013. Viitattu 25.4.2013.
<https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tutkimusstrategiat/narratiivinen-tutkimus>

Materna, L. 2007. Jump-Start the Adult Learner: How to Engage Adults Using Brain-Compatible Strategies. 51. Thousand Oaks California: A Sage Publishing Company.

Neuhaus, H. 1973. Pianonsoiton taide. Englanninkielinen alkuteos The Art Of Piano Playing. Suomentanut Arja Gothoni. 15-16. Helsinki: Kirjayhtymä.

Liitteet

Liite 1: Transkriptio soolostani kappaleeseen *Speak No Evil*, Ääniteliitteen raita 1 kohdasta [01:49-03:21]

SPEAK NO EVIL

CM PENTATONIC
Cm Db(#4) 3 9 3 5 11 p3 3 #4

WAYNE SHORTER
SOLO JARNO TIKKA

TENOR SAXOPHONE

5 Cm 5 p7 8 p7 6 Db(#4) DM PENT FREETJAZZ SOUND #4 3 9 #4 3 9 MAT7

TEN. SAX.

7 Cm 8 p7 5 p7 5 11 p3 5 11 Db(#4) Ebm P3(9) 8(MAT7) P3->EM 11

TEN. SAX.

9 Em Cm Dm Bbm A7(#4) #11 11 #9 7 7 #5 8 7 6 5 11 B9

TEN. SAX.

13 A7(#4) #9 p7 #5 B5 #5 7 B5 #5 6 Bbm G7 ALT 5 #5 8 B9 8 #5

TEN. SAX.

15 Cm 5 p3 11 5 11 p3 3 #4 9 3 Db(#4) G7 ALT #4 5 6 p7 6 5 #4

TEN. SAX.

17 Cm 11 5 p3 p7 5 5 Db(#4) MAT7 G7 DOM.DIM 6 3 5

TEN. SAX.

19 Cm 3 5 11 p3 5 3 Db(#4) #4 5 6 G MIX B6 MAT7 9 B9 p7

TEN. SAX.

C JAZZMINOR
Cm 8 9 p3 11 5 MAT7 Db(#4) #11 p7 Ebm MAT7 7

TEN. SAX.

2

23 E_m C_m D_m Bbm $A7(\sharp 4)$ Bbm
 8b 9 8 MA7 6 11 6 11 MA7 6 5 p3 $\sharp 4$ 3 9 8 9 8 MA7 6
 TEN. SAX.

27 $A7(\sharp 4)$ Bbm
 8 $\sharp 5$ 7 6 5
 TEN. SAX.

29 A LOCRIAN $A\flat$ MIXOLYDIAN G AEOLIAN
 $A_m7(\flat 5)$ $A\flat 7$ G_m
 p3 11 8 5 13 13 p7 8 9 8 9 7 p7 8b 5 p7 5 p3 $G\flat 7(\sharp 4)$ $\sharp 4$ $\sharp 5$
 TEN. SAX.

33 $E\flat$ IONIAN FEEL $B\flat 7$ ALT $E\flat$ LYDIAN
 F_m $B\flat 7$ ALT $E\flat(\sharp 11)$ $D(\sharp 4)$ $G7$ ALT
 p7 8 9 11 6 5 11 8 p7 $\sharp 5$ 3 $\sharp 9$ 8 9 3 5 3 9 8 9 3 5 8b $\sharp 5$ 5
 TEN. SAX.

37 C_m $D\flat(\sharp 4)$ C_m $D\flat(\sharp 4)$
 5 3 11 5 11 11 5 $\sharp 11$ 9 3 9 3 $\sharp 4$ 9 3 p3 8 7 $\sharp 11$ $\sharp 4$ 6 9 $\rightarrow C_m$
 TEN. SAX.

41 C_m $D\flat(\sharp 4)$ C_m $D\flat(\sharp 4)$ Ebm
 9 p7 6 p3 5 3 9 8 9 9 3 11 p3 8 p7 5 8 p7 $\sharp 4$ 3 9 $\sharp 4$ 9 3 8b
 TEN. SAX.

45 E_m C_m D_m Bbm CPENT. TRIT $A7(\sharp 4)$
 11 9 11 11 9 11 p3 6 5 3 9 8 9 p7 8 9 p7 $\sharp 5$ p7
 TEN. SAX.

48 Bbm $A7(\sharp 4)$ Bbm
 6 p7 8 p7 p7 $\sharp 4$ $\sharp 5$
 TEN. SAX.

Liite 2: Transkriptio soolostani sävellykseeni *Blues For Shoes*, Ääniteliitteen raita 2 kohdasta [02:03-04:37]

BLUES FOR SHOES

JARNO TIKKA

TENOR SAXOPHONE

4

TEN. SAX.

6

TEN. SAX.

10

TEN. SAX.

14

TEN. SAX.

18

TEN. SAX.

22

TEN. SAX.

26

TEN. SAX.

28

TEN. SAX.

Chords and Fingerings:

- 8b13 9 5 9 5 9 3 8 3 87
- 3 5 13 3 5 87 5 3 8 5 9 3 8 87 3 8
- Ab13 87 8 3 11 3 8 3 87 13 5
- Ab13 13 9 8 5 3 11 9 8 5 11 8b13 89 8 87 8
- 8b13 3 5 87 8 813 87 5 87 13 813 5 11 3 3 8 9 3 11 5 13 87 8 9 8 87 5
- Ab13 87 9 5 5 9 5 13 8b13 5 87 9 #9 87 5 11 3 9 8
- Ab13 87 9 5 5 9 5 13 8b13 5 87 9 #9 87 5 11 3 9 8
- 8b13 3 5 #9 3 3 3 8
- 87 9 3 8 11 5 13 3 11

Annotations:

- 8b DOM.DIM
- E87->Ab13 FEEL
- MA7 5 11
- MA7 9 #9 MA7 5 #9
- E87->Ab13

2

30 $A\flat^{13}$ (D^{\flat}) (G^{\flat}) ($E^{\flat}M$)

TEN. SAX. 5 11 5 13 11 5 13 5 9 8 11 9 8 87 9 8 87 5 5 87 5 9

32 $B\flat^{13}$ #9 3 5 11 5 13 87 8 9 11 13 5 13 87 8 9 87 5 9 1 9 \flat^3 8

TEN. SAX.

34 $A\flat^{13}$ 8 $p7$ 5 \flat^3 11 9 $G\flat^{13}$ 8 5 \flat^3 11 $B\flat^{13}$ $F7$ ALT \flat^3 #5 85 \flat^3 8 87 \flat^3 #9 89 \flat^3 8 MAT^7 87 #5 \flat^3 13

TEN. SAX.

38 $B\flat^{13}$ 8 87 \flat^3 #5 8 87 \flat^3 5 3 9 \flat^3 8 87 13 5 8 8

TEN. SAX.

40 8 11 87 8 #5 #9 87

TEN. SAX.

42 $A\flat^{13}$ 8 9 87 8 87 87 5 9 9 8 87 11 8 87 11

TEN. SAX.

44 $B\flat^{13}$ 3 5 3 11 5 13 87 8 9 11 13 5 13 87 8 9 87 5 9 85 8 8

TEN. SAX.

46 $A\flat^{13}$ 3 8 9 87 $G\flat^{13}$ 3 9 8 $B\flat^{13}$ 11 #9 3

TEN. SAX.

50 $B\flat^{13}$ \flat^3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

TEN. SAX.

54 $A\flat^{13}$ 3 3 3 3 3 3 3

TEN. SAX.

56 $B\flat^{13}$

TEN. SAX.

TEN. SAX. 58 Ab^{13} 85 13 5 9 Gb^{13} 5 11 8₃ #5 5 11

TEN. SAX. 60 Bb^{13} F7ALT FEEL 3 3

TEN. SAX. 62 Bb^{13} 3 3 8 8 MAJ7 P7 9 8 MAJ7 P7 13 5 85 11 13 86 87 8 87 86 11 G^8

TEN. SAX. 64 E8M E8 86 D F 86

TEN. SAX. 66 Ab^{13} E8 D8M PENT. SHAPE G^8 FM PENT. SHAPE AMAJ7

TEN. SAX. 68 Bb^{13} 8 5 3 8 9 3 5 13 3 5 9 13₃ 5 11 13₃ 5 11 #5₃ 5 E8 FALSE FINGERING

TEN. SAX. 70 Ab^{13} E 3 3 8 87 Gb^{13} 9 5 13

TEN. SAX. 72 Bb^{13} 9 3 9₃ 3 9 3₃ 11 3 9₃ 3 P7 8

Ääniteliite

1. Jarno Tikka Quartet: *Speak No Evil*, julkaisematon, livetallenne 2010, soolo kohdassa [01:49-03:21]
2. Empyrean Emperors: *Blues For Shoes*, julkaisematon, studiolive 2013, soolo kohdassa [02:03-04:37]